

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIOLENCE DU RÉEL ET FRAGMENTATION  
CHEZ HUBERT AQUIN ET MARGUERITE DURAS

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
CAROLINE PROULX

HIVER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Après toutes ces années de travail depuis la dernière année du mémoire, mes plus importants remerciements ne peuvent qu'aller à celle qui m'a lue, encouragée, soutenue, qui a cru en moi et qui a dirigé cette thèse de manière tout simplement admirable : Anne Élane Cliche, professeure au département d'Études littéraires de l'UQAM. Je voudrais souligner tout particulièrement son dévouement, sa présence et ses conseils judicieux, sans même parler de ses qualités humaines qui font d'elle un phare dans l'univers qui est le nôtre. Elle m'a depuis très longtemps indiqué la voie et a contribué grandement à nourrir mon désir pour l'écriture.

J'aimerais aussi remercier tous ceux qui ont encouragé ce travail et qui sont nombreux, mais surtout Jean-Marc Côté, ce lecteur attentif pour qui la beauté de la langue est un impératif, presque catégorique. Sa présence et son soutien ont été inestimables dans les dernières années de ce long parcours. Je remercie également tous mes proches pour leurs encouragements, leurs conseils, et en particulier Christophe Meurée, ami de toujours, ainsi que celle qui m'a soutenue de sa voix dans les derniers moments, cruciaux.

Les mots nous manquent sans doute toujours à la fin. Que les absents me pardonnent. Ils se connaissent et savent que je pense à eux.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	viii
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION .....	1
À l'origine d'une rencontre inédite.....	1
Le sujet et sa violence : la fragmentation de l'écriture .....	3
La fragmentation et ses enjeux : l'écriture du sujet .....	12
Duras et Aquin : écritures singulières de la fragmentation du sujet .....	23
 PARTIE I	
QUEL SUJET? .....	33
 CHAPITRE I	
LE SUJET DE LA FRAGMENTATION EN ACTE : L'ÉCRITURE KALÉIDOSCOPIQUE.....	37
1.1 Sur les traces du sujet-Aquin : la fiction du <i>Journal</i> .....	43
1.1.1 L'acte d'écrire comme nécessité .....	43
1.1.2 L'écriture comme scène pulsionnelle.....	46
1.1.3 Le sujet à l'œuvre : entre l'affirmation et la dispersion .....	49
1.1.4 L'inscription de la violence du réel .....	51
1.2 <i>Écrire, La vie matérielle, Le Monde extérieur</i> : fictions du sujet-Duras.....	55
1.2.1 Le pararomanesque comme fragments de l'œuvre et lieu d'une métaécriture .....	55
1.2.2 Le devenir-corps et la violence.....	59
1.2.3 Le point aveugle de l'écriture .....	63
1.2.4 Là où ça jouit .....	66
1.3 Le sujet aquinien divisé : dissolution et dispersion.....	68
1.3.1 <i>Prochain épisode, Trou de mémoire et L'Antiphonaire</i> comme mises en scène de l'acte d'écrire .....	68

1.3.2	Les personnages-narrateurs fragments du kaléidoscope aquinien.....	73
1.3.3	Les plans démultipliés et confondus de <i>Prochain épisode</i> .....	76
1.3.4	Le « trou » du sujet comme énigme narrative .....	79
1.3.5	Déflagration et dissolution comme motif scriptural .....	82
1.3.6	Le corps fragmenté à l'image du roman .....	88
1.4	Duras : désubjection et fragmentation.....	92
1.4.1	La scène originaire.....	92
1.4.2	<i>L'Amant</i> : l'énonciation pulsionnelle .....	97
1.4.3	« C'était là avant moi ».....	102
1.4.4	La désubjection comme lieu de reconnaissance .....	106
1.4.5	Le ravissement du sujet .....	109
1.4.6	L'image spéculaire de la désubjection.....	112
CHAPITRE II		
ENTRE LE NARRATIF ET LE SCÉNIQUE : LA PULSION SCOPIQUE .....		118
2.1	<i>Neige noire</i> : une structure complexe du voir .....	124
2.1.1	Donner à voir le réel : la structure fragmentée du roman.....	124
2.1.2	La mise en scène d'un regard voyeur .....	127
2.1.3	L'obsession du regard et l'énigmatique scène du « spectacle » .....	130
2.1.4	Le voyage au Svalbard .....	135
2.1.5	Le regard du désir : embrasser le savoir interdit .....	137
2.1.6	L'objet du regard .....	141
2.1.7	Le corps morcelé et profané du roman .....	144
2.1.8	Le corps-à-corps avec le lecteur .....	147
2.2	<i>Les yeux bleus cheveux noirs</i> : une écriture du regard .....	150
2.2.1	La théâtralisation du roman .....	150
2.2.2	L'écriture-regard comme scène du désir .....	153
2.2.3	Les « lieux » de l'impossible.....	155
2.2.4	Le manque à voir et le savoir.....	158
2.2.5	Donner à voir au-delà du figuratif .....	161

2.2.6	La fragmentation des signifiants.....	163
2.2.7	L'opacité des didascalies .....	165
2.2.8	Le regard à la rencontre de l'Autre.....	168

## PARTIE II

LE SUJET ET L'AUTRE .....	172
---------------------------	-----

CHAPITRE III : LE LIEU DE L'AUTRE : LE MATERNEL ET LE FÉMININ .....	177
---	-----

3.1	Écrire dans le ventre de l'Autre : Aquin.....	182
3.1.1	Le retour aux origines : la construction circulaire de <i>L'invention de la mort</i> .....	182
3.1.2	L'eau comme lieu de disparition .....	184
3.1.3	La rencontre du fleuve et du corps de Madeleine.....	186
3.1.4	Le désir interdit de l'Autre : la mort, le maternel et le féminin.....	188
3.1.5	Le corps poétique fragmenté .....	195
3.1.6	S'éprouver manquant.....	201
3.1.7	L'au-delà de la sexuation.....	204
3.2	Du maternel au féminin : Duras .....	211
3.2.1	Le maternel comme scène originaire.....	211
3.2.2	La contiguïté du maternel et de la mort.....	214
3.2.3	S'arracher au désir de mort : l'écriture.....	216
3.2.4	Le sujet aux prises avec la jouissance de l'Autre .....	222
3.2.5	La mer : représentant de l'Autre ? .....	227
3.2.6	De la mer au corps féminin : la violence à l'œuvre.....	230
3.2.7	La fable de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter .....	233

## CHAPITRE IV

LES FIGURES OÙ SE JOUE LE RAPPORT À L'AUTRE : L'HISTOIRE ET DIEU ....	238
---	-----

4.1	Le surgissement de l'Autre réel : l'Histoire et Dieu chez Aquin .....	245
4.1.1	La figure complexe de l'Histoire .....	245
4.1.2	<i>Prochain épisode</i> : le « trou » sacré qu'est l'Histoire .....	250
4.1.3	<i>Trou de mémoire</i> contre l'Histoire .....	257

4.1.4	Du politique au religieux : le problème théologique sur la scène de l'Histoire .....	265
4.1.5	La figure du Christ comme fragmentation du sujet : entre fascination et mortification .....	271
4.1.6	Dionysos contre le Christ : le personnage d'Héman .....	281
4.1.7	L'écrivain face à Dieu : l'Autre réel.....	284
4.1.8	La Femme comme lieu du divin.....	289
4.1.9	La fable des <i>Rédempteurs</i> à l'image de l'écriture .....	295
4.1.10	La transgression comme Loi du sujet.....	301
4.2	Les trouées de l'écriture : Dieu et l'Histoire chez Duras .....	305
4.2.1	De l'archaïque à la figure de l'Histoire .....	305
4.2.2	Les noms de l'effraction .....	308
4.2.3	<i>Écrire</i> les noms de l'Histoire dans la béance de Dieu .....	314
4.2.4	La fable des <i>Yeux bleus cheveux noirs</i> et de <i>Yann Andréa Steiner</i> .....	322
4.2.5	<i>L'Été 80</i> : écriture du politique et politique du sujet .....	326
4.2.6	<i>La Douleur</i> et <i>L'Amant</i> : horreur de l'Histoire et violence .....	334
4.2.7	La figure de l'Ennemi.....	342
4.2.8	La jouissance du « rêve heureux du crime » .....	347
4.2.9	La force déréalisante de Dieu .....	352
4.2.10	L'Autre comme « tout du monde » : transgression ou perte de soi? .....	356
	CONCLUSION.....	363
	Écrire la violence du réel .....	363
	L'acte de lecture aux prises avec la violence de l'œuvre .....	366
	Le mouvement rupteur comme coalescence du corps poétique et de la vision .....	370
	Briser le langage courant et la langue commune .....	373
	Problématiques de la violence : du singulier-texte au corps collectif.....	375
	Transmettre la transgression, une éthique?.....	381
	La malédiction comme posture de vérité.....	385
	BIBLIOGRAPHIE.....	389

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

### **Hubert Aquin**

*AN : L'Antiphonaire*

*J : Journal*

*MLI : Mélanges littéraires I*

*MLII : Mélanges littéraires II*

*N : Neige noire*

*OB : Obombre*

*PÉ : Prochain épisode*

*PF : Point de fuite*

*RN : Récits et nouvelles*

*TM : Trou de mémoire*

### **Marguerite Duras**

*A : L'Amant*

*ACN : L'Amant de la Chine du Nord*

*Am : L'Amour*

*ASD : Abahn Sabana David*

*BP : Un barrage contre le pacifique*

*C : Le Camion*

*CM : La Couleur des mots*

*CT : C'est tout*

*É : Écrire*

*É80 : L'Été 80*

*ÉL : Émily L.*

*HA : L'homme atlantique*

*HAC : L'homme assis dans le couloir*

*L : Les lieux de Marguerite Duras*

*ME : Le Monde extérieur*

*Mer É : La mer écrite*

*MM : La maladie de la mort*

*NaN : Le Navire Night*

*P : Les parleuses*

*PCN : La pute de la côte normande*

*PlÉ : La pluie d'été*

*R : Le ravissement de Lol V. Stein*

*VM : La vie matérielle*

*VT : La vie tranquille*

*YAS : Yann Andréa Steiner*

*YB : Les yeux bleus cheveux noirs*

*YV : Les yeux verts*

## RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur la fragmentation comme écriture du sujet aux prises avec la violence du réel dans les œuvres d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras. La rencontre des corpus de ces écrivains marquants du XX<sup>e</sup> siècle — malgré le fait qu'Aquin soit moins connu en dehors du Québec — peut paraître à la fois étonnante et insolite. Les poétiques de ces deux œuvres semblent s'opposer là où la prose aquinienne s'écrit dans un débordement de la parole alors que celle de Duras procède plutôt d'un dépouillement de la langue. Lire conjointement ces deux œuvres permet de prendre en considération différents effets d'une fragmentation dont la source, la cause, est précisément ce que la thèse vise à déterminer. Afin de rendre compte de cette fragmentation dans un corps d'écriture, c'est le rapport du sujet au réel et à sa violence d'effraction qu'il convient d'analyser. On verra, de là, à quel point les poétiques de ces deux écrivains empruntent des voies étonnamment communes.

La première partie de la thèse s'interroge sur le statut du sujet en question, et cherche à construire les rapports entre ce que la psychanalyse (Freud et Lacan) a révélé de sa division par l'Autre, dans ce qu'il infère sur le plan pulsionnel, et le sujet tel qu'il est mis en acte dans l'écriture. Cette réflexion se divise en deux chapitres. Le premier porte d'abord sur la représentation du « je » tentée par les textes pararomanesques qui réfléchissent sur l'acte même d'écrire. Il s'agit ensuite de mettre en lumière la mosaïque kaléidoscopique de certains *moi imaginaires* — personnages-narrateurs —, qui construisent le sujet fictif. Le deuxième chapitre travaille à montrer, à partir de *Neige noire* (Aquin) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (Duras), deux textes qui convoquent le scénique dans le romanesque, l'obsession du *voir* et la présence d'une pulsion scopique déterminante. On parvient dès lors à rendre compte d'un sujet divisé par un désir et une jouissance dont le corps poétique est la manifestation singulière.

La deuxième partie se consacre au rapport à l'Autre entendu selon ses multiples acceptions, c'est-à-dire l'autre imaginaire, l'Autre symbolique, mais aussi et surtout l'Autre réel. La notion d'Autre telle qu'elle nous vient de Lacan permet d'éclairer avec concrétude comment se joue la fragmentation d'un sujet aux prises avec l'impossible. Car le réel tel que l'entend cette thèse n'est pas conçu comme un synonyme de réalité, mais bien comme ce qui existe au-delà du symbolisable, « lieu » structurant et déstructurant qui fait retour dans le corps textuel des deux auteurs, Aquin et Duras. L'impossible frappe l'écriture, produit des effets d'éclatement, surmultipliant les fractures, et rouvre des trous dans la représentation comme dans la langue ; trous que chacune de ces œuvres éprouve et rejoue de manière différente. Ce rapport à l'Autre réel est lisible à partir de certaines figures importantes et centrales pour Aquin et pour Duras : le maternel/féminin, l'Histoire et Dieu. Le troisième chapitre travaille donc à dégager la figure du féminin/maternel, alors que le quatrième et dernier chapitre de la thèse analyse conjointement Dieu et l'Histoire, montrant ainsi que si le réel est, pour ces deux œuvres, le registre central qui permet d'inscrire la force d'une même déliaison, Aquin et Duras entretiennent avec ce réel des rapports bien différents.

La thèse révèle que la fragmentation *est* l'effraction du réel dans l'écriture. Certains sujets en font l'expérience violente au cœur même de ce qui fait écrire. Le sujet dont il est question, celui de l'énonciation et de la poétique, est d'abord et avant tout une construction de l'écriture, que ce soit celle des récits ou de certains textes pararomanesques qui appartiennent à des genres différents. Cette dimension du sujet convoque donc le registre de la jouissance. C'est sur le plan de la jouissance que les œuvres d'Aquin et de Duras nous engagent à les lire, une jouissance problématique qui questionne les fondements mêmes d'une culture traversée par la violence de la haine. Ainsi, par leur écriture, Aquin et Duras mettent à l'avant scène une vérité universelle et la nécessité de dire la puissance mortifère qui opère. C'est parce que les textes s'en font la transmission qu'ils relèvent d'une *éthique* singulière. Par un parcours qui emprunte des voies multiples, mais essentielles, la thèse veut éclairer l'éthique d'une écriture qui est finalement transgressive. Sans pouvoir résoudre de manière morale et conceptuelle le problème de la violence et de la jouissance que les œuvres dégagent, c'est au contraire l'ambivalence sur laquelle elles se fondent qui se doit d'être à la fin reconvoquée. La fragmentation qui devient corps dans et par l'écriture est le lieu d'une lucidité qui fait la malédiction des grands écrivains. En cela, Hubert Aquin et Marguerite Duras dialoguent avec plusieurs auteurs et penseurs incontournables de la modernité littéraire.

– fragmentation – psychanalyse – réel – violence – sujet de l'énonciation – modernité –  
écriture – pulsion scopique – Autre – maternel – féminin – Histoire – Dieu – éthique –  
malédiction



À Anne Élane et Jean-Marc

Pour leur lucidité,  
leur malédiction.

La discontinuité présuppose la continuité. [...] L'existence, aux yeux du souvenir, a parfois ce caractère anormalement continu, et les éléments les plus discordants deviennent ainsi agencés, par un effet de perspective, selon la linéarité la plus pure. En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet ordre « imprévisible » [...]. Les vécus ne s'enchaînent pas logiquement l'un à l'autre pour former une essence qui dure tout en ressemblant de plus en plus à sa propre image idéale.

Hubert Aquin

Vous penserez que le miracle n'est pas dans l'apparente similitude entre chaque particule de ces milliards du déferlement continu, mais dans la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent, du cristal liquide de vos yeux de celui blessant des sables, de la touffeur irrespirable du hall de cet hôtel passé de l'éblouissante clarté égale de la plage, de chaque mot de chaque phrase, de chaque ligne de chaque livre, de chaque jour et de chaque siècle et de chaque éternité passée ou à venir et de vous et de moi.

Marguerite Duras

## INTRODUCTION

La littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable mais seulement démontrable — peut être dit de plusieurs façons soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'impossible, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre.

Roland Barthes, *Leçon*

### *À l'origine d'une rencontre inédite*

D'emblée, la rencontre entre Marguerite Duras et Hubert Aquin a certes de quoi étonner. Le fait de présenter une lecture conjointe d'œuvres apparaissant aussi différentes, tant sur le plan du style que sur celui du contexte d'émergence, appelle quelques précisions. Il faut dire que ce choix fut motivé à l'origine par une réflexion sur la fragmentation dans le récit contemporain qui embrassait un corpus plus vaste<sup>1</sup>. D'ailleurs, toutes singulières que puissent se présenter les œuvres aquiniennes et durassiennes dans la littérature qui s'est publiée au XX<sup>e</sup> siècle, elles appartiennent à une époque et à un bassin de corpus qui relancent de manière

---

<sup>1</sup> Dès le départ, cette thèse a voulu poursuivre sur d'autres plans ce qui a déjà été très partiellement élaboré dans un mémoire de maîtrise, « La fragmentation comme processus d'écriture dans *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal ». Afin de rendre compte de la fragmentation à l'œuvre dans la construction du texte et la vision singulière du monde, ce mémoire privilégiait trois modalités : la répétition comme structure fragmentaire, le temps du récit mû par la pulsion de fragmentation et l'intertextualité comme trace d'une mémoire morcelée. De cette recherche est venue l'intuition que la fragmentation pourrait se présenter comme une écriture du sujet *en acte*, ce qui a par la suite déplacé les angles de lecture selon les corpus différents étudiés avant que le choix se porte sur Aquin et Duras.

pour le moins radicale certains enjeux propres à la modernité. Plusieurs écrivains contemporains affectionnent en effet la fragmentation, dont le phénomène est loin d'être nouveau ne serait-ce qu'en regard de la période marquante des romantiques allemands. Si la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle marquent un tournant au sein de la modernité, cette période n'en constitue pas pour autant les débuts. Selon un certain point de vue, il y a lieu de penser que la modernité commence déjà avec les Rabelais, Cervantès et Montaigne de l'époque humaniste, assumant une façon subjective, à l'époque nouvelle, d'appréhender le monde et explorant différents modes d'écriture. À titre d'exemple, rappelons simplement l'adresse « [a]u lecteur » des *Essais*, où Montaigne décrit sa démarche comme celle d'un écrivain voulant d'abord et avant tout *s'écrire* et qui se fait par la même occasion une des voix marquantes dans les débuts de la modernité littéraire :

*C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle considération de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me presanterois en une marche étudiée. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moy que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de la nature, je t'assure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain<sup>2</sup>.*

Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, l'écriture des *Essais* donne à lire une forme fragmentée qui semble incarner ce désir assumé chez Montaigne de se peindre, qui se présente d'abord et avant tout comme la recherche d'une voix. Cela l'entraîne par le fait même à sortir des conventions génériques, quelques années seulement après l'époque de la Pléiade qui annonce la rigueur classique, le respect des règles et des traditions en littérature. C'est dans cette perspective que Montaigne, tout comme les écrivains baroques au siècle suivant, fait partie de ceux qui adviennent comme étant profondément ancrés dans l'esprit moderne, un esprit moderne bien différent de celui qu'on reconnaîtra à Descartes au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> En italique dans le texte. Michel de Montaigne, *Les Essais. Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992 [1924], p. 3.

Au XX<sup>e</sup> siècle, on peut dire que, par-delà les considérations géographiques et contextuelles, par-delà même les questions de genre ou de mode, certains auteurs privilégient une manière d'écrire qui semble répondre plus que jamais à la nécessité de rendre une vérité subjective, devenue pierre d'assise de toute une littérature qui s'éloigne du récit traditionnel. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une radicalité de ce qui a constitué les bases de la modernité littéraire, puisqu'on assiste à l'apparition d'une littérature qui met en scène, de manière accentuée, le sujet comme étant le lieu d'une interrogation et qui l'aborde par le biais de poétiques où prédominent des manifestations diverses et singulières de fragmentation. Si la fragmentation devient une façon d'écrire chez Aquin, Duras et d'autres auteurs dont les corpus ne sont pas étudiés ici, il faut donc voir qu'il ne s'agit pas strictement d'un procédé formel ou d'un simple effet de style. On pourrait penser qu'il y a là plutôt une forme de transmission, devenue impérative, de ce qui serait de l'ordre d'une vision à la fois esthétique et éthique qui a comme fondement le sujet de l'écriture.

*Le sujet et sa violence : la fragmentation de l'écriture*

Avec ce que je viens de dire, on comprend que l'angle de lecture proposé — car il s'agit bien ici d'une proposition — provient d'une hypothèse de départ voulant que la fragmentation puisse se révéler comme un mode d'inscription du sujet en acte dans l'écriture qui est d'abord l'œuvre de la modernité. À l'époque contemporaine, elle se présente de manière radicale, notamment puisqu'elle devient particulièrement révélatrice d'une violence avec laquelle le sujet se trouve aux prises. Penser le sujet *en acte* signifie d'abord le saisir en tant que parlant et en mouvement et donc pris dans ses manques, son désir et ses pulsions, dans ce qui, à l'origine, l'amène à parler et à se mettre en scène<sup>3</sup>. À ce propos, il devient incontournable de revenir aux travaux freudiens, entre autres en ce qui concerne le travail pulsionnel. La notion de pulsion, loin d'être simple, est sans cesse développée et précisée par Freud dans son œuvre, dont on peut ici retracer quelques moments importants. Dans « Pulsions et destins des pulsions » en 1915, il reconnaît que la pulsion qui anime le sujet

---

<sup>3</sup> Cela fut la thèse d'Anne Élaïne Cliche dans *Le désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme) (Montréal, XYZ, coll « Théorie et littérature », 1992), thèse qui, tout comme les travaux subséquents de cette dernière, m'ont ouvert la voie.

« n'agit jamais comme une *force d'impact momentanée* mais toujours comme une *force constante*<sup>4</sup> » et il ajoute plus loin que

le concept de « pulsion » nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel<sup>5</sup>.

Au sein de cette conception, apparaît un peu plus tard ce qu'il va désigner comme la *pulsion de mort*, d'abord en 1920 dans le texte important qu'est « Au-delà du principe de plaisir » puis en 1923 dans « Le Moi et le Ça ». Dans ce dernier texte qui développe celui de 1920, la pulsion de mort est désignée comme toujours intriquée à la pulsion de vie, la pulsion de mort étant celle « qui a pour tâche de ramener le vivant organique à l'état inanimé, tandis que l'Éros poursuit le but de compliquer la vie en rassemblant, de façon toujours plus extensive, la substance vivante éclatée en particules, et naturellement, en plus, de la maintenir<sup>6</sup> ». Freud se trouve à souligner le fait que la pulsion de vie se dirige vers le même but que la pulsion de mort, mais qu'elle a pour effet d'en retarder l'accomplissement. Précisons aussi que si la conception de la pulsion donne l'impression que Freud se situe dans le champ de la biologie, il n'en est rien. Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, la réflexion de Lacan vient éclairer ce que Freud a montré, et met en garde le lecteur contre une interprétation qui situerait la conception freudienne des pulsions dans le champ biologique. Dans le chapitre « Démontage de la pulsion », il souligne que « [l]a constance de la poussée [*Trieb*] interdit toute assimilation de la pulsion à une fonction biologique, laquelle a toujours un rythme<sup>7</sup>. » L'exemple de la faim et de la soif qu'il utilise permet de révéler la différence entre le besoin biologique et la pulsion : « Quand même vous gaveriez la bouche — cette bouche qui s'ouvre dans le registre de la pulsion — ce n'est pas de la nourriture qu'elle se satisfait, c'est, comme on dit, du plaisir de la bouche<sup>8</sup>. » Il se trouve ainsi à revenir sur la notion d'objet de la pulsion, ce qui éclaire d'autant plus la conception freudienne qu'il

---

<sup>4</sup> En italique dans le texte. Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1968 [1943], p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1981 [1923], p. 254.

<sup>7</sup> Jacques Lacan, « Démontage de la pulsion », dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973 [1964], p. 185.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 188.



souligne que le véritable objet de la pulsion n'a rien à voir avec ce qui est visé par le besoin biologique :

C'est ce que nous dit Freud. Prenez le texte — *Pour ce qui est de l'objet dans la pulsion, qu'on sache bien qu'il n'a, à proprement parler, aucune importance. Il est totalement indifférent. [...]* L'objet de la pulsion, comment faut-il le concevoir, pour qu'on puisse dire que, dans la pulsion, quelle qu'elle soit, il est indifférent ? Pour la pulsion orale, par exemple, il est évident qu'il ne s'agit point de nourriture, ni de souvenir de nourriture, ni de soin de la mère, mais de quelque chose qui s'appelle le sein, et qui a l'air d'aller tout seul parce qu'étant de la même série. Si Freud nous fait cette remarque, que l'objet dans la pulsion n'a aucune importance, c'est probablement que le sein est tout entier à réviser quant à sa fonction d'objet.

À ce sein dans sa fonction d'objet, d'objet *a* cause du désir tel que j'en apporte la notion — nous devons donner une fonction telle que nous puissions dire sa place dans la satisfaction de la pulsion. La meilleure formule nous semble être celle-ci — que *la pulsion en fait le tour*. Nous trouverons à l'appliquer avec d'autres objets. Tour étant à prendre ici avec l'ambiguïté que lui donne la langue française, à la fois *turn*, borne autour de quoi on tourne, et *trick*, tour d'escamotage<sup>9</sup>.

C'est entre autres dans l'optique de la pulsion, où la fragmentation incarne ce qui travaille la parole, qu'il convient de s'attarder à ses effets et ce qu'elle permet de révéler du sujet fictif qui se commet dans la langue. L'étude des signifiants — cet enchevêtrement singulier du dit et du non-dit, les nœuds et rouages ainsi que la présence et l'insistance de certains motifs, images et figures participant du morcellement à l'œuvre de même que la résistance que manifestent certains autres — constitue donc un terrain propice pour saisir le sujet qui s'écrit dans la matérialité du langage.

En elle-même, la notion de sujet ouvre un champ théorique plutôt considérable, tant du côté de la philosophie que de celui de la psychanalyse. À partir du *cogito* cartésien, qui sera d'abord réévalué au XVIII<sup>e</sup> siècle avec Kant, puis au XIX<sup>e</sup> avec Marx, Hegel, Nietzsche, et finalement au XX<sup>e</sup> avec Freud, Lacan, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Deleuze, Foucault, Ricœur, la notion de sujet demeure résolument problématique dans la mesure où les angles d'approche sont tout aussi multiples que difficilement réconciliables<sup>10</sup>. Hélène Védérine dans

<sup>9</sup> En italique dans le texte. *Ibid.*, p. 189.

<sup>10</sup> Lacan reprend pour sa part le *Cogito* cartésien afin de montrer qu'il fonde la possibilité du sujet freudien. En introduisant dans l'énonciation de la formule les deux points (« Je pense : donc je suis »), c'est la division du sujet entre le champ conscient et le champ inconscient qui se révèle. Lors de son séminaire du 9 février 1966 repris dans *L'objet de la psychanalyse*, il note que là où il y a « [l]e point de suture, le point de fermeture inaperçu dans le "je pense donc je suis", c'est là que nous avons à

*Le sujet éclaté* tente d'en dresser le portrait afin de montrer comment les différentes conceptions du sujet se répondent et se contredisent pour engendrer son éclatement sur le plan conceptuel :

Si le sujet constituant absolu disparaît, il n'en reste pas moins que les figures de la subjectivité demeurent, même si elles changent de sens. À l'être stable des métaphysiques d'antan se substituent des points de capiton, des plis, des brisures, des non-dits. Sujet brisé, mais toujours exigeant. Souci de soi, procès de subjectivation expriment ce déplacement<sup>11</sup>.

Pour sa part, la conception psychanalytique, élaborée d'abord par les travaux de Freud et plus tard ceux de Lacan, permet de concevoir ce qui travaille le sujet dans son rapport au langage qui est tout particulièrement à l'œuvre dans la fragmentation de l'écriture. Bien entendu, le sujet de la fiction n'est pas le sujet de l'analyse puisqu'il faut opposer la parole vive à la parole écrite, mais il m'apparaît néanmoins impératif de considérer le savoir psychanalytique pour saisir ce qui est en jeu au sein de la littérature contemporaine, dans l'énonciation et la représentation. Comme on le sait, à partir de ses travaux, Freud se trouve à reconnaître et à exposer la division fondamentale entre la part inconsciente, pas moins structurante, et la part consciente<sup>12</sup>. La théorie du sujet psychanalytique, héritée de Freud et de Lacan, permet d'en articuler quelque chose, précisément parce qu'elle se pose comme la « découverte et la mise en acte d'un savoir qui nous affecte, qui engage notre subjectivité<sup>13</sup> » selon les mots de Serge André, un savoir qui

---

reconstruire toute la part élidée de ce qui s'ouvre, que nous rouvrons de cette béance et qui ne peut — sous toute forme du discours qui est le discours humain — apparaître que sous la forme du trébuchement, de l'interférence, de l'achoppement dans ce discours qui se veut cohérent. » Il revient également sur cette analyse dans son séminaire du 11 mai de la même année : « Le sujet nous apparaît fondamentalement divisé en ce sens qu'à interroger ce sujet, au point, le plus radical, à savoir s'il sait ou non quelque chose — c'est là le doute cartésien — nous voyons ce qui est l'essentiel dans cette expérience du cogito, l'être de ce sujet, au moment qu'il est interrogé, fuir, en quelque sorte, diverger sous la forme de deux rayons d'êtres qui ne coïncident que sous une forme illusoire à l'être qui trouva sa certitude de se manifester comme être au sein de cette interrogation. Je pense : pensant que je suis, mais je suis ce qui pense, et penser : je suis n'est pas la même chose que d'être ce qui pense. Point non remarqué mais qui prend tout son poids, toute sa valeur de se recouper, dans l'expérience analytique, de ceci que celui qui est ce qui pense, pense d'une façon dont n'est pas averti celui qui pense : "je suis". » (<http://gaogoa.free.fr/>, consulté le 15 janvier 2011)

<sup>11</sup> Hélène Vérine, *Le sujet éclaté*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio », 2000, p. 26.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet les différents textes des *Essais de psychanalyse* dont surtout « Le Moi et le Ça » (Freud, *op. cit.*)

<sup>13</sup> Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 11.



ne fonctionne [...] qu'en position de vérité, que dans la mesure où il opère comme savoir troué, affecté d'un défaut central — ce qui détermine le statut de la vérité en tant que mi-dire. La psychanalyse ne permet pas de tout *savoir*, car l'inconscient *ne dit pas tout*. Lacan nous invite à comprendre que ce défaut n'est pas de l'ordre d'une imperfection que les progrès de la recherche permettraient de combler, mais qu'il constitue la clef de la structure même du savoir<sup>14</sup>.

On comprend donc qu'on a affaire — et ce sera le cas tout au long du travail de cette thèse — à un savoir qui demeure toujours partiel tout comme on avance avec la certitude que tenter de saisir le sujet à travers l'écriture mène à laisser certaines questions ouvertes, irrésolues, à accepter qu'il y ait, même et surtout après lecture, des zones grises. Lacan reconnaît avec Freud un sujet dont la division est un effet de langage, difficilement saisissable autrement que dans « une sorte de béance entre deux signifiants », « à travers des masques, ce qu'[il] nomme *l'aphanisis* ou le *fading* du sujet<sup>15</sup>. » Ce sujet est celui de *l'énonciation*, notion travaillée par le linguiste et psychanalyste Laurent Danon-Boileau qui revient sur la théorie lacanienne pour la conceptualiser<sup>16</sup> :

De ce point de vue, si, chez Lacan, sujet dans l'énoncé désigne bien le sujet de conscience cartésien, en revanche le sujet de l'énonciation (auquel il est opposé) ne désigne pas tant le support du désir inconscient que ce qui deviendra support commun au désir conscient, au désir inconscient et à l'acceptation de l'écart entre les deux. [...] [P]ar sujet de l'énonciation je désignerai l'origine qui permet de définir le sujet dans l'énoncé (lorsque celui-ci est instancié par un pronom), « sujet dans l'énoncé » ne désigne rien d'autre que la place du sujet dans un énoncé<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> En italique dans le texte. Hélène Védrine, *op. cit.*, p. 118.

<sup>16</sup> On se souvient qu'à l'époque de Lacan, du côté de la linguistique, Benveniste a aussi saisi cette idée, mais sur le plan du sujet en tant qu'il est conscient et non en tant qu'il est divisé par l'inconscient. Cela en fait certes une conception bien distincte de celle de Lacan — notamment puisque pour Lacan, le sujet n'est possible que par le langage —, mais qu'on peut souligner pour ce qu'elle énonce dans le champ de la conscience et qui rappelle le *je est un autre* expérimenté par Rimbaud : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*, parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être le concept d'"ego"./La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. [...] /Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*. » (En italique dans le texte. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 259-260)

<sup>17</sup> Laurent Danon-Boileau, *Le sujet de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1987, p. 15-16.

À la question de savoir *comment* saisir le sujet de l'énonciation reconnu par la psychanalyse, le « lieu » d'engendrement de la parole, Danon-Boileau répond : la syntaxe, la syntaxe comme porteuse des « traces des mouvements liés à l'affect et à la relation d'objet<sup>18</sup> », ce qui rend possible une certaine démarche notamment par l'étude de la poétique des textes. Si concevoir le sujet demeure problématique puisqu'il apparaît d'abord et avant tout comme la tache aveugle de la représentation, l'œil invisible qui cadre et découpe, le « lieu » d'origine du *dire*, difficilement saisissable, l'écriture comme *forme-sens* se pose comme le fondement d'un angle d'approche permettant de dire en partie ce qui le détermine, le traitement singulier de la langue se révélant comme marque et trace du sujet<sup>19</sup>. On peut y saisir la voix toujours singulière et distinctive du texte, la voix reconnue à juste titre par Dominique Rabaté comme un « effet de présence et d'accent<sup>20</sup> » qui, comme le regard, est un effet de corps dans la fiction. Ainsi, penser le sujet en acte signifie étudier et analyser ce qui se donne à lire dans la construction de l'écriture, qui est de l'ordre de l'intelligible de même que du sensible, perceptible dans le morcellement de la forme, dans le regard singulier qui surgit à travers les effets de cadrage et de découpage de la représentation.

Dans *Le désir du roman*, Anne Élane Cliche parle du désir du sujet à l'œuvre, visible à travers la forme. En ce qui concerne le romanesque, elle conçoit que

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>19</sup> Le *dire* est ainsi intrinsèquement lié au *vivre*, au sens même où les travaux d'Henri Meschonnic l'ont institué et l'œuvre apparaît telle une *forme-sens* prenant sa singularité et sa force du sujet qui écrit et s'énonce. Dans *Pour la poétique I*, Meschonnic dit d'ailleurs que « [c]'est parce qu'une œuvre est faite de ses mots poétiques qu'elle a sa densité » stipulant que ceux-ci « ne sont une exploration du langage que parce qu'ils sont recherche d'un homme. » (Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 62) L'œuvre conçue de cette façon contribue à la « connaissance de l'écriture », réinvente certaines figures, donne un sens inédit aux mots, s'inscrit comme « formes (et non principes simplement formels) profondes » (*Ibid.*) — ce qui la place, bien entendu, par-delà toute question de style et de genre — et en fait l'inscription d'une appréhension toute subjective à la fois du monde et du langage.

<sup>20</sup> Rabaté la définit aussi comme une « présence qui se fuit dans sa trace écrite, vouée à interroger la singularité dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un *sujet* tramé de voix — puisque ce mot a — par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel. » (En italique dans le texte. Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti Éditions, coll. « Les Essais », 1999, p. 7.)

[l]e roman est désir. Désir de forme, de sens, désir d'aller à la rencontre d'une histoire inédite et pourtant déjà là, en train de passer à l'écrit. Écrire un roman, le lire, c'est aborder une forme étrange et touffue, rompue et fuyante, une forme donnée et pourtant insaisissable parce que multiple. Le roman a parfois l'apparence lisse du récit qui court à sa fin, mais c'est pour mieux dévoiler peu à peu son corps d'écriture, son trajet. Il a toujours la forme folle du fantasme qui se cherche, se trouve, se répète, insiste ou finit par éclater en scènes éparses, offertes ainsi à désirer. Le roman pense. Mais la pensée du roman ne vient pas dans ce qui s'énonce. Elle ressemble plutôt à une voix qui s'avance vers le dérobage infini de l'énoncé. Car la fiction donne à voir le champ où la pensée commence et où le savoir, en elle, vient s'oublier<sup>21</sup>.

Aussi, c'est par la notion de Nom, « acte de coupure, [...] saut au-delà qui définit la limite en même temps que son franchissement [,] [...] double frontière entre ce qui est nommé et ce qui nomme<sup>22</sup> », qu'elle met en lumière le sujet en acte dans l'écriture :

Le Nom — signifiant fondamental et fondateur — désigne la place irréductible du sujet dans la langue parce qu'il trace d'emblée le lieu inassignable de l'Autre d'où « je » peux parler. Mais être nommé, c'est aussi être divisé, se trouver fracturé par du signifiant dont le premier effet est de creuser une faille entre mon corps et celui de l'autre, et, par le fait même, de marquer la place de tous les autres noms qui pourraient la recouvrir. Au fond, la signature du texte trace la configuration de la place qu'occupe un sujet dans l'infini du procès métaphorique de son nom. La topologie du roman, sa Loi, assujettit l'écriture au manquement du Nom. Chaque écrivain est aux prises avec cet inscriptible, seul enjeu de sa signature<sup>23</sup>.

Revenons ici sur le fait que si le sujet aux prises avec le Nom ne se pose pas simplement comme conscience et comme « moi » — ce dernier procédant de l'imaginaire —, c'est qu'il est donc déterminé par l'inconscient et par un désir auquel il ne peut avoir accès que dans sa résistance, ce que l'interprétation des rêves a révélé<sup>24</sup>. Ce désir, tourné vers l'objet perdu qui en est la cause, demeure mû par ce qui lui échappe et qui constitue une « part en reste » du symbolique. C'est ce que Lacan désigne comme le *Réel*, vis-à-vis duquel les écritures d'Aquin et de Duras sont dans un rapport singulier. Tel qu'il est ici convoqué, le réel se

<sup>21</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>24</sup> Au sujet de l'inconscient, Lacan dira qu'il est « *le discours de l'Autre* » (En italique dans le texte. *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 [1966], p. 16). Cette assertion me semble déterminante dans la mesure où la fragmentation intervient comme trace d'une part non totalisable dans la représentation. Sans dire que les zones de silence et de ruptures sont à localiser comme les « lieux » de l'inconscient dans le discours, il n'en demeure pas moins que l'on a là la manifestation de son existence au sein du langage.



présente comme « [c]e que l'intervention du symbolique pour un sujet expulse de sa réalité », comme ce qui

n'est pas cette réalité ordonnée par le symbolique, appelée par la philosophie « représentation du monde extérieur ». Mais [qui] revient dans la réalité sous la forme d'une rencontre qui réveille le sujet de son état ordinaire. Défini comme impossible il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse de ne pas s'écrire<sup>25</sup>.

La notion de réel demande de s'affranchir d'une idée communément reçue, celle qui voudrait que le réel soit synonyme de réalité, cet ordre des choses. C'est dire qu'au-delà de la réalité, il est ce qui échappe inexorablement à la parole et à la représentation, ce qui est en reste, mais qui ne se fait pas moins sentir pour le sujet puisqu'il le structure. Serge Leclaire dans *Démasquer le réel* dit qu'il consiste en « ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérochant comme jouissance, angoisse, mort ou castration<sup>26</sup> » et Serge André conçoit la vérité du sujet en tant que « rencontre toujours manquée d'un réel qui ne parvient à se désigner, dans le discours, que comme point d'ombilic, lacune, représentation manquante<sup>27</sup> ». Tout cela éclaire pourquoi Lacan, en se référant à Freud, parle du « réel comme [étant] l'impossible » :

Le chemin du sujet — pour prononcer ici le terme par rapport auquel, seul, peut se situer la satisfaction — le chemin du sujet passe entre deux murailles de l'impossible.

Cette fonction de l'impossible n'est pas à aborder sans prudence, comme toute fonction qui se présente sous une forme négative. Je voudrais simplement vous suggérer que la meilleure façon d'aborder ces notions n'est pas de les prendre par la négation. Cette méthode nous porterait ici à la question sur le possible, et l'impossible n'est pas forcément le contraire du possible, ou bien alors, puisque l'opposé du possible, c'est assurément le réel, nous serons amenés à définir le réel comme l'impossible.

Je n'y vois pas, quant à moi, d'obstacle, et cela d'autant moins que, dans Freud, c'est sous cette forme qu'apparaît le réel, à savoir l'obstacle au principe de plaisir. Le réel, c'est le heurt, c'est le fait que ça ne s'arrange pas tout de suite, comme le veut la main qui se tend vers les objets extérieurs. Mais je pense que c'est là une conception tout à fait illusoire et réduite de la pensée de Freud sur ce point. Le réel se distingue, comme je l'ai dit la dernière fois, par sa séparation du champ du principe de plaisir, par sa déssexualisation, par le fait que son économie, par suite, admet quelque chose de nouveau, qui est justement l'impossible.

<sup>25</sup> Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, coll. « Les Référents », 1998 [1995], p. 359-360.

<sup>26</sup> Serge Leclaire, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 11.

<sup>27</sup> Serge André, *op. cit.*, p. 11-12.

Mais l'impossible est présent aussi dans l'autre champ, comme essentiel. Le principe du plaisir se caractérise même par ceci que l'impossible y est si présent, qu'il n'y est jamais reconnu comme tel<sup>28</sup>.

Dans ce qui fait leur singularité, les œuvres d'Aquin et de Duras semblent tout particulièrement animées d'un rapport au réel qui devient un des moteurs de l'écriture et qui génère une violence à l'œuvre perceptible notamment *dans* et *par* la fragmentation des textes. La violence dont il est question semble provenir précisément de la rencontre où l'impossible s'éprouve dans une limite qu'il impose au sujet. L'écriture fragmentée se pose en ce sens comme l'inscription d'une dynamique au sein de la parole qui ne peut se donner qu'en dehors d'une totalité, dans un morcellement essentiel et signifiant. Les œuvres d'Aquin et de Duras se donnent à lire comme traversées de manière aiguë par le réel et par le discours de l'Autre auxquels elles répondent, aux prises avec leurs propres signifiants. Dans *Violence. Traversées*, Daniel Sibony propose une manière de penser la violence qui rejoint ce qui est ici en jeu :

Au fond, la violence dit l'horreur de ce que l'autre soit vraiment *autre*. [...] Mais il y a toujours de l'autre, donc il y a violence car le choc est possible entre l'un et l'autre corps. Et justement, chacun porte en lui une forme d'autre radical qui est sa propre « origine ». Il y a donc une *violence originelle*, non pas au sens d'une réserve prête à sortir, mais au sens où l'origine, parce qu'elle est autre, est source ou recueil de rapports violents, que l'on essaie de s'en détacher, de la reconnaître, de la retrouver quand elle est loin ou de la nier. Il y a une *violence originelle* — non pas stockée dans l'origine mais à l'œuvre dans nos rapports à l'origine. Violence d'exister — quand notre corps percute son Autre invisible, son « âme ». Nous venons — et revenons — à la vie par effractions et entrechocs. Le contact avec l'autre, même avec l'Autre abstrait, n'est pas sans heurts; sinon l'effusion molle ou la fusion, l'hostilité flasque — typique de nos rapports modernes — font une violence qui s'échoue sur un sourire comme une vague sur un roc<sup>29</sup>.

Amenés à leurs propres limites et aux prises avec une violence qui s'inscrit dans le corps poétique sous la forme d'effractions, les sujets aquinien et durassien prennent le devant de la scène narrative et deviennent l'objet même de l'écriture, jusqu'à en perdre parfois le lecteur

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 187-188. Tout au long de la thèse ainsi que dans le titre, la notion de « réel » est à comprendre dans le sens où je viens de le saisir à l'aide de Chemama, Leclaire, André et Lacan.

<sup>29</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, *Violence. Traversées*, Paris, Seuil, 1998, p. 37-40.

dans les dédales d'une parole qui se cherche elle-même<sup>30</sup>. Bien souvent, l'énonciation crée l'effet d'un retournement de son propre regard sur elle-même, elle prend pour objet sa propre voix, son propre lieu qui est en réalité un point de fuite autour duquel toute la parole se noue. La division à l'œuvre, la fragmentation du sujet, se révèle donc par une instance énonciatrice qui se regarde et qui va — chez Aquin, c'est explicite — jusqu'à la mise en scène de la désintégration ou dissolution de ce qui la fait tenir, produisant des effets de déliaison lisibles dans l'écriture. Le morcellement parfois extrême, loin de s'épuiser strictement dans la négativité, le désœuvrement ou la perte, permet au contraire le surgissement et la reconnaissance de ce qui constitue le sujet au-delà d'une unité, toujours illusoire, ainsi que d'une aliénation face à l'autre. Dans la fragmentation de la forme, bien que la pulsion de mort travaille l'énonciation dans les ruptures et les silences, la pulsion de vie apparaît tout aussi manifeste dans le mouvement du *dire* puisque, malgré les cassures et les failles de la parole, celle-ci tient encore et permet au sujet de s'y révéler.

#### *La fragmentation et ses enjeux : l'écriture du sujet*

Partant de la notion de sujet, et de la violence à l'œuvre, il convient de revenir sur celle de fragmentation qui désigne ainsi un phénomène ayant vivement intéressé les études littéraires. En elle-même, la fragmentation se définit essentiellement en tant que processus d'écriture qui déroge à tous les principes visant la construction chronologique et la disposition ordonnée des éléments qui forment le texte. Sur le plan du roman et du récit en général, la fragmentation pourrait être vue comme constitutive d'un certain type de textes et de l'art romanesque lui-même, domaine de la littérature qui intéresse depuis quelque temps les études sur la fragmentation<sup>31</sup>. Le phénomène de la fragmentation a été abordé par

---

<sup>30</sup> On retrouve aussi cette caractéristique chez Beckett. Cela est particulièrement éloquent dans *L'innommable*, avec certains passages tels que : « Si je m'occupais un peu de moi, pour changer. J'y serai acculé tôt où tard. Cela semble impossible, au premier abord. Me faire charrier, moi, dans le même tombeau que mes créatures ? » (Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 22) Il y aurait donc ici, peut-être, une autre façon de saisir la *littérature de l'épuisement* tel que conçue par Dominique Rabaté. En se référant à Blanchot, Beckett, des Forêts et Camus, il énonce que « sur les ruines du romanesque qu'il continue d'explorer différemment, le récit est une entreprise d'épuisement du sujet » (*Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti Éditions, 2004, texte en quatrième de couverture).

<sup>31</sup> Le collectif *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2002) dirigé par Ricard Ripoll regroupe quelques études qui portent spécifiquement sur



différents théoriciens (Derrida : 1972, Michaud : 1989, Garrigues : 1995, Susini-Anastopoulos : 1997, Ripoll et al : 2002, Chol et al : 2004, Lavoie et al : 2008) qui y voient la marque d'un rapport non seulement au langage, mais aussi à la manière dont nous nous représentons le monde (Blanchot : 1969, Heyndels : 1985)<sup>32</sup>. Loin de ne concerner que la littérature, la fragmentation est un phénomène que l'on peut retracer aussi dans l'histoire picturale et musicale<sup>33</sup>, à plusieurs époques et dans une majorité de cultures, et qui laisse ses marques depuis l'Antiquité de deux manières à distinguer d'entrée de jeu : soit en tant que forme d'écriture, soit en tant que résultat du passage du temps sur la matière. Pour la période de l'Antiquité, la présence de la fragmentation soulève plusieurs questions puisqu'il existe bien souvent une indétermination concernant l'origine de la fragmentation des textes. En effet, pour bon nombre de manuscrits, l'œuvre destructrice du temps (problèmes de conservation et de transmission) est la cause la plus probable de l'état des textes. Toutefois, chez les présocratiques, Héraclite est l'un des exemples pour lequel il est aisé de concevoir que l'écriture par fragments est davantage le résultat d'un choix, ne serait-ce qu'à cause de la nature fragmentaire de sa pensée (par la confrontation d'oppositions et de contradictions), lecture proposée en tout cas par les modernes.

L'exemple d'Héraclite ainsi que la prise en compte du phénomène de la fragmentation dans l'Antiquité est intéressant dans la mesure où il nécessite de faire une distinction fondamentale entre la ruine, le fragment et la fragmentation, c'est-à-dire entre l'objet qui témoigne de la trace du temps, la forme esthétique et le mouvement rupteur qui les génère. La plupart du temps, les conceptions de la fragmentation ne s'arrêtent pas spécifiquement à ces distinctions ou, à tout le moins, évacuent la question de la fragmentation pour se consacrer à la définition spécifique du fragment, comme c'est le cas chez Susini-Anastopoulos dans *L'écriture fragmentaire* (plusieurs n'évoquent pas non plus la question de la ruine). Au-delà de ce qu'indiquent leurs titres respectifs, *Lire le fragment* (Michaud) et *Poétiques du*

---

des romans contemporains, notamment chez Claude Simon, Samuel Beckett, J.M.G. Le Clézio, Georges Perec. Voir aussi Lavoie, Carlo (dir. Publ.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008.

<sup>32</sup> Pour les références complètes, voir la bibliographie.

<sup>33</sup> Plus récent, le cinéma ne fait pas exception. Je pense notamment ici aux *Histoires du cinéma* de Jean-Luc Godard qui m'apparaît comme une des œuvres les plus structurellement marquées par cette force qui travaille la représentation.

*fragment* (Garrigues) sont sans aucun doute jusqu'à ce jour les essais qui tiennent le plus compte de la différence entre ces notions, mais ils se consacrent finalement eux aussi davantage à l'étude du fragment qui est, somme toute, une des formes les plus classiques de la modernité. Pour ma part, je convoque le phénomène dans les textes en prenant plutôt en compte le mouvement qui rompt la forme et tout particulièrement la forme narrative qui *a priori* pourrait présupposer une certaine continuité et une homogénéité dans le fait du récit, contrairement à la poésie qui est par essence fragmentée. Les textes à l'étude, qu'ils soient reconnus comme romans, récits ou livres, ne s'écrivent donc pas, pour la plupart, sous forme de fragments et s'ils ont, par exemple chez Duras, à voir d'une certaine manière avec une écriture poétique, ils n'en prennent pas pour autant nécessairement toujours la forme<sup>34</sup>.

Chez plusieurs théoriciens, la fragmentation se présente contre toute entreprise d'homogénéisation et de totalisation, notamment sur le plan idéologique. Elle est *forme-sens* en tant que fracture à l'égard d'une vision du monde qui serait à entendre au sens de la *Weltanschauung*, définie par Freud comme « une construction intellectuelle qui résout, de façon homogène, tous les problèmes de notre existence à partir d'une hypothèse qui commande le tout, où, par conséquent, aucun problème ne reste ouvert, et où tout ce à quoi nous nous intéressons trouve sa place déterminée<sup>35</sup>. » Ainsi, tel que le pense Blanchot, elle est « l'interruption comme sens et la rupture comme forme<sup>36</sup> » qui travaille le texte comme toute

---

<sup>34</sup> Chez Duras, il y a néanmoins ce que l'on peut désigner comme la *tentation du poétique* qui a fait l'objet d'un collectif publié sous ce titre (Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras : La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002). Certains textes dont *Hiroshima mon amour*, *Le Navire Night*, *Césaire*, pour n'en nommer que quelques-uns, sont écrits de manière fragmentée, laissant notamment beaucoup de place aux blancs et au silence. Comme c'est plutôt la prose narrative qui est le cadre de la présente étude, j'ai choisi de m'attarder sur des textes comme *La vie tranquille*, *L'Amant*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, à travers une forme qui ne se donne pas *a priori* comme fragmentée, mais qui l'est d'une autre manière (par l'ellipse et de la parataxe entre autres) et qui, précisément à cause de cela, montre comment elle s'impose comme une écriture du sujet.

<sup>35</sup> Sigmund Freud, « Sur une *Weltanschauung* », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 211.

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9. Soulignons au passage la contribution de Blanchot qui a su poser la question de l'« exigence d'une discontinuité » par rapport « au langage de la recherche » et de la littérature : « Nous remarquerons seulement que le langage où il s'agit d'interroger et non pas de répondre, est un langage déjà interrompu, plus encore un langage où tout commence par la décision (ou la distraction) d'un vide initial. Mais nous remarquerons aussi que l'écriture — qu'elle soit celle de l'essai ou du roman — court le risque de se contenter d'une prétendue continuité qui ne sera, en fait, qu'un agréable entrelacs de pleins et de déliés. » (*Ibid.*)



construction fictionnelle, où un mouvement rupteur est à l'œuvre et délie ce qui cherche à se cloisonner dans un système fermé et autosuffisant. C'est ce que dit également Ralph Heyndels :

Et, de fait [...], le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place prédéterminée. Par là, il privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées<sup>37</sup>.

Le mouvement rupteur qui travaille le texte est donc à lire comme la manifestation d'une poussée vitale au sein de l'art, d'une coexistence de l'art et du vivre, au-delà des systèmes de pensée fermés. Il est à percevoir dans la force qui produit les coupures dans le langage, mais aussi dans la confrontation de fragments dont la logique n'apparaît pas de prime abord, créant un effet d'étrangeté à la lecture, la perte de repères indiquée par Barthes dans *Le plaisir du texte*<sup>38</sup>. Heyndels dit encore qu'il est cette « présence non éludée d'une résistance du monde aux structures », une représentation de la vie qui est « par essence décousue<sup>39</sup> ». Ce qu'il nomme la discontinuité répond en quelque sorte, soit à l'avant soit à l'arrière-scène de l'histoire littéraire, à l'entreprise de totalisation qui détermine une certaine modernité — sur le plan idéologique à tout le moins — et incarne la crise qui paradoxalement traverse celle-ci en même temps :

[L]a discontinuité ne consiste cependant pas en un *existant* défini une fois pour toutes, mais bien en une catégorie tendancielle de tout texte moderne. Elle est, par ailleurs, ce qui mine du dedans l'effort de totalisation entrepris à l'avènement de la modernité, lorsque surgit sa préfiguration et le pressentiment d'une crise inévitable de la communauté et de l'universel. Elle est donc aussi ce qui fait le sens secret et inconscient de cette totalisation même tentée, par exemple, par Balzac pour le roman, comme Lucien Dällenbach l'a montré, ou, d'une façon radicalement ironique par Diderot dans *Jacques le Fataliste*<sup>40</sup>.

La discontinuité dont parle Heyndels, ainsi que Blanchot dans le premier chapitre de *L'entretien infini*, l'absence de continuité d'un texte, est une des manifestations de la fragmentation, ou, pourrait-on dire, un terme que l'on retrouve communément pour la

<sup>37</sup> Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « philosophie et langage », 1985, p. 14.

<sup>38</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

<sup>39</sup> Ralph Heyndels, *op. cit.*, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

désigner. C'est au sens où elle est exempte du rapport dialectique entre continuité et discontinuité et qu'elle englobe les diverses manifestations du fragmentaire que la notion de fragmentation s'est imposée ici. Il sera donc autant question de non-continuité que d'éclatement, d'un phénomène à percevoir tout autant sur le plan temporel que spatial, ayant des effets au niveau à la fois chronosyntaxique et toposyntaxique. Écriture du sujet en acte, si elle incarne une vision du monde *autre*, elle convoque aussi d'autres champs qui ne relèvent pas de la conscience ni de l'idéologie.

Sur le plan de ce qui fonde son histoire, elle-même fragmentée, difficilement totalisable, le phénomène de la fragmentation procède paradoxalement d'une certaine continuité et fait état de la crise au sein de la modernité. En effet, comme je le disais plus tôt, la forme fragmentaire (dont le fragment) comme écriture spécifique de la modernité est lisible dès la Renaissance, notamment chez Montaigne, ainsi qu'au XVII<sup>e</sup> siècle chez les moralistes français tels que Pascal, La Rochefoucauld et Chamfort. L'émergence de la notion philosophique de sujet, de l'*ego* (chez Descartes) — héritière des bouleversements déjà présents dès le XVI<sup>e</sup> siècle français dans la manière de percevoir le monde —, me semble à ce propos étroitement liée aux changements qui se produisent dans les formes esthétiques et littéraires. L'hypothèse voulant que la fragmentation soit tributaire de la mise en acte du sujet permet donc de jeter un éclairage nouveau sur l'importance que prend ce type d'écriture à une époque où l'expérience de la subjectivité se trouve placée à l'avant-plan. Par exemple, le Baroque, art du mouvement, du pli et du trompe-l'œil, en constituerait aussi une des manifestations et la naissance du roman, tel qu'il est apparu avec Rabelais et Cervantès avant Descartes, en serait une autre. Rappelons que, dès ses débuts, le roman se distingue par un mélange de différents modes d'écriture. Médium hétérogène, « impureté<sup>41</sup> », les références et les correspondances intertextuelles et interdiscursives y abondent, la continuité « classique » de l'épopée, du récit de chevalerie médiéval, et une certaine vision de la tradition antique y sont remises en question, le sujet y prend la parole au-delà des conventions et au-delà des genres.

---

<sup>41</sup> Terme utilisé par Guy Scarpetta dans son essai portant ce titre (*L'impureté*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985).

Chez certains auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dont Diderot, la fragmentation est aussi lisible. À la fin de cette période, l'histoire du phénomène se trouve d'ailleurs marquée par l'apparition du romantisme allemand, et plus précisément celui d'Iéna vers l'année 1790, constituant pour la question fondatrice du sujet un moment crucial, un point tournant. Se réunissant autour des frères Schlegel et de leur revue *Athenaeum*, cette école de pensée est l'une des premières non seulement à concevoir théoriquement la fragmentation comme phénomène, mais également à instituer les études littéraires. C'est à partir d'une critique radicale de l'esthétique et de la raison modernes forgées par le *cogito* cartésien, d'une « crise ouverte de la question du sujet<sup>42</sup> » post-kantienne et de celle du Système, par la redécouverte de l'Antiquité selon la vision tragique, dionysienne, par la rupture donc avec la vision mise en place par le Classicisme que les romantiques d'Iéna marquent leur époque et toute l'histoire littéraire et philosophique. Allons jusqu'à dire que le « post-romantisme<sup>43</sup> » est encore profondément attaché aux penseurs de l'*Athenaeum*. Leur réflexion se présente comme un élément incontournable dans la compréhension du phénomène de la fragmentation, premier moment d'une remise en cause explicite de la notion de Sujet, une sorte d'avant-goût de ce que reconnaîtront plus tard les travaux freudiens.

À l'époque contemporaine, la fragmentation dans la littérature a la spécificité de faire éprouver de manière manifeste et particulièrement forte la violence du réel au-delà d'un énoncé qui aurait pour effet de la recouvrir, d'en donner une représentation uniformisante, rassurante et homogène. On comprend donc que la littérature contemporaine — je fais référence ici tout particulièrement au récit —, celle qui s'écrit *dans* et *par* la fragmentation, marque de manière singulière et radicale la crise à l'origine de la modernité et qui la soutient. En introduisant son étude sur le fragment, Pierre Garrigues (*Poétiques du fragment*) énonce ce qu'il convient de désigner comme une *crise* lisible à même le contemporain. Son point de vue, qui prend en compte certains lieux connus de la pensée, se doit d'être souligné puisqu'il révèle certaines voies où l'on peut penser cette radicalisation du moderne. Cela se

---

<sup>42</sup> Voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 46.

<sup>43</sup> Expression utilisée par Ginette Michaud, *Lire le fragment* (Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989), pour parler de la vague de théoriciens du fragmentaire (Deleuze, Derrida, Blanchot, Barthes) des dernières décennies.

trouve par le fait même à éclairer partiellement l'importance de la fragmentation au sein des productions esthétiques actuelles :

Il faut convenir que notre époque est profondément marquée, aussi bien dans les « médias », qu'en art, que, plus généralement au sein même de la société, par un processus de fragmentation. Il ne s'agit pas ici de faire des considérations sociologiques, ni de remonter, historiquement, à des causes qui ne seraient que partielles : elles ne feraient que nous mettre face à l'insondable et à l'innommable. Disons cependant que la pensée contemporaine est une méditation de cet innommable : vide, chute, neutre, silence... Certes, cette pensée de la fragmentation et du fragment n'est pas une création ex nihilo : il suffit d'évoquer Héraclite, Pascal, La Bruyère, Chamfort, Nietzsche... Mais elle provoquait alors une insatisfaction, une angoisse dues à la peur du vide et du silence, à la nostalgie de la totalité.

Or, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle notamment, il se produit une remise en cause radicale de cette notion de totalité, et à travers elle, de l'art, de la beauté, de l'harmonie. Critique de la raison qui sépare l'homme de lui-même, la nature de la civilisation, au nom d'une prétention à l'organisation universelle des sociétés ; de cette même raison qui produit l'irrationnel de la violence et de la barbarie. Critique des théories systématiques expliquant le monde au nom d'une vérité. Critique des esthétiques imposant des normes aussitôt périmées. Critique, fondamentale, d'un langage devenu insignifiant<sup>44</sup>.

Malgré le fait que chercher de possibles liens entre les événements de l'Histoire<sup>45</sup> et la spécificité du contemporain ne peut effectivement que donner des réponses partielles, il faut ajouter à la réflexion de Garrigues que les textes affectionnant la fragmentation dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> s'inscrivent aussi, pour certains, dans le sillage de l'apparition du savoir psychanalytique. La psychanalyse, pour le moins révolutionnaire à l'époque dans la pensée occidentale, a révélé non seulement ce que la littérature moderne a cherché depuis ses débuts à raconter, mais a aussi éclairé son époque et l'émergence d'une littérature où prévaut tout particulièrement la fragmentation. Il n'est donc pas dénué de sens que les travaux de Freud aient eu un tel l'impact, par exemple, chez les surréalistes français qui ont cherché, dans les années qui ont suivi la Première Guerre, d'autres modes de représentation. La fragmentation s'y est manifestée de manière prégnante par l'écriture automatique inscrivant le désir de laisser à la part aléatoire et irrationnelle du sujet toute sa place dans les formes artistiques. Cette révolution politico-esthétique aura aussi ses répercussions au Québec, à la fin des années quarante, notamment chez les écrivains du *Refus Global* (1948).

<sup>44</sup> Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, p. 10.

<sup>45</sup> Je précise ici que l'utilisation de la majuscule a pour but de distinguer, tout au long de la thèse, la diégèse des récits de la grande Histoire qui est l'objet de l'historiographie.



Durant la période de l'entre-deux-guerres, rappelons aussi que les effets culturels de la division du sujet et de la violence qui en découle sont reconnus par Freud dans ses textes sur la pulsion de mort tels que « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), mais surtout *Le malaise dans la culture* (1929). Dans la préface de l'édition des *Presses Universitaires de France*, le contexte de l'écriture du *Malaise* est — à juste titre — ainsi explicité :

En contrepoint du ton acerbe de sa critique de la religion, *L'avenir d'une illusion* (1927) affichait encore une espérance : celle du primat à venir de l'intellect, du règne attendu de la raison scientifique. Rien de tel cette fois, comme si les espoirs encore permis deux ans auparavant n'avaient pas résisté aux dernières évolutions du monde contemporain. Ici, la menace aryenne. Là, le triomphe de l'illusion socialiste, en attendant les lendemains qui désenchantent. [...] La vieille Europe est mal en point, et ce n'est pas de l'Amérique — où menace un autre danger culturel : la « misère psychologique de la masse » (p. 58) — que l'on peut attendre quelque réconfort. Sombre tableau, *Malaise* a la couleur de son temps ; la haine, l'agressivité, l'auto-anéantissement en donnent le ton psychanalytique. Sinistre présage, Freud dépose son manuscrit chez l'imprimeur en novembre 1929, tout juste une semaine après le « mardi noir » de Wall Street (29 octobre). Les derniers mots de la première édition conservaient malgré tout un vague espoir dans les efforts de « l'Eros éternel », ce grand rassembleur. Un an plus tard, lors de la seconde édition [...] la dernière phrase ajoutée assombrit la perspective : entre les deux adversaires, Eros et la pulsion de mort, « qui peut présumer de l'issue<sup>46</sup> ? ».

À la lumière de ce que l'essai de Freud annonce déjà à son époque et de ce que propose Garrigues dans son introduction, on peut entendre que la crise « moderne » se trouve encore davantage actualisée de manière exacerbée au lendemain de la Deuxième Guerre. La découverte des camps de la mort et les récits qui vont en découler (rappelons-nous les propos des rescapés, Primo Levi en tête) provoquent à ce propos une véritable rupture sur le plan symbolique au niveau de la conscience collective occidentale. Cela est marqué notamment par le propos bien connu d'Adorno qui affirme de manière un peu forte et métaphorique qu'« après Auschwitz on ne peut plus écrire de poème », que « toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures<sup>47</sup> ». Comme on le sait, ce type de réflexion se comprend comme l'inscription d'un choc dû à l'horreur, choc ayant provoqué une rupture qui s'instaure au sein de la pensée de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et engendrant un courant philosophique qui va jusqu'à développer le concept de *fin de*

<sup>46</sup> Jacques André, Préface à Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1930], p. V-VI.

<sup>47</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Negativer Dialektik [Dialectique négative]*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1966], p. 287.

*l'Histoire* ou d'une ère post-historique. Pour Garrigues, il y a au cœur de ce phénomène une mise à mal du langage qu'opère la littérature occidentale contemporaine, ce qui aurait un impact indéniable sur l'imaginaire et sur le mode même de représentation de la réalité et, par là, une compréhension malgré tout possible provenant de l'Histoire :

Il faut ajouter que la perte de l'absolu, la prise de conscience de la relativité substantielle du langage humain, toutes les réfutations scientifiques, philosophiques, littéraires de l'existence d'une vérité, d'une normalité artistique ou sociale, se sont cristallisées, pour nombre d'écrivains contemporains, dans l'émergence du Mal absolu : Auschwitz. D'une certaine manière, l'absence du Bien absolu se dit dans la présence du Mal.

Adorno :

Le progrès et la barbarie sont si étroitement mêlés dans la culture de masse que seule une ascèse barbare à l'encontre de cette culture de masse [...] permettrait de revenir à ce qu'il y avait avant la barbarie. Aucune œuvre d'art et aucune pensée n'ont une chance de survie, s'il n'y a pas en elles un refus de la fausse richesse.

Et encore :

Toute œuvre d'art est un crime non perpétré<sup>48</sup>.

En fait le monstre, la mort, le non-sens, le désastre, la chose, donc l'impensable, innommable deviennent le thème lui-même et le moteur de la pensée... Ce que Steiner essaie d'exprimer ainsi :

Nous devons lire comme si la densité de l'absence de Dieu [...] la mise à distance est dès lors sous la pression d'une proximité hors de portée, d'un souvenir aux contours déchirés. C'est cet « être-là » absent, à l'œuvre dans les camps de la mort, dans la destruction de la planète, que l'on trouve dans les textes majeurs de notre temps<sup>49</sup>...

C'est dans cette perspective qu'il faut aussi comprendre, semble-t-il, l'écriture du fragment. Non pas que l'écriture soit impossible (Primo Levi, et d'autres, l'ont démontré), au contraire, il est impossible d'écrire comme si rien ne s'était passé, de faire comme si l'horreur absolue n'avait pas contaminé l'homme dans ce qu'il a de plus intime, le langage. Plus généralement, l'inadéquation entre le langage et la « réalité » devient le thème de la pensée. Il y a quelque chose de têtue, de résistant, d'inhumain, d'absurde, qu'aucune phrase, aucun discours ne peut circonvenir<sup>50</sup>.

Cette manière de percevoir la fragmentation au sein de la littérature convoque d'une part l'idée de la mise en ruines du récit objectif, positiviste et progressiste de l'Histoire déjà remis en question par la philosophie qui suit les grandes guerres du XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il

<sup>48</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1983, p. 107.

<sup>49</sup> Georges Steiner, *Réelles Présences*, Paris, Gallimard, 1991. Il est à noter que Garrigues ne donne pas le numéro de la page en référence.

<sup>50</sup> Pierre Garrigues, *op. cit.*, p. 10-11.

apparaît que c'est au sens d'une remise en cause du langage comme possibilité de dire le réel que la fragmentation devient un mode privilégié d'écriture au XX<sup>e</sup> siècle, radicalisant de ce fait les enjeux et questions proprement modernes. Loin d'être un lieu d'apaisement, l'écriture se présente donc comme intimement contaminée par la rupture qui prend manifestement le devant au sein de la conscience occidentale, qui trouve dans les événements la révélation du manque à dire qui existait déjà au sein du langage, dont Mallarmé fut au XIX<sup>e</sup> siècle un précurseur sur le plan poétique tout comme Nietzsche ou Freud le furent sur le plan de la pensée. La rupture se trouve radicalisée à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, surtout par la découverte d'une horreur infinie incarnée par la réalité des camps, mais aussi par Hiroshima et Nagasaki, qui ont soudainement révélé à l'homme sur la scène de l'Histoire la violence née d'une haine de l'Autre, haine de l'Autre que Freud avait déjà énoncée avec lucidité dans *Le malaise* comme faisant partie de ce qui détermine l'homme au sein de la civilisation. C'est, entre autres, le problème de l'idéal devenu exigence d'aimer notre prochain comme nous-mêmes, sous la forme d'un amour universel, afin que puisse tenir ce qu'il nomme la *culture*, qui est remis en question. Il montre qu'aimer « l'étranger » se révèle problématique dans la pratique : « Non seulement cet étranger n'est pas, en général, digne d'être aimé, mais je dois le confesser honnêtement, il a davantage droit à ma haine<sup>51</sup>. » Et il ajoute plus loin : « La part de réalité effective cachée derrière tout cela et volontiers déniée, c'est que l'homme n'est pas un être doux, en besoin d'amour, qui serait tout au plus en mesure de se défendre quand il est attaqué, mais qu'au contraire il compte aussi à juste titre parmi ses aptitudes pulsionnelles une très forte part de penchant à l'agression<sup>52</sup>. » Si l'Histoire se présente alors comme un gigantesque laboratoire, un véritable terrain expérimental, le contexte de la période qui va suivre semble être l'actualisation particulièrement forte du constat freudien. La violence qui peut prendre le visage de l'Allemagne — et des États-Unis dans le cas de la bombe atomique —, mais qui dans l'Histoire a bien d'autres visages, retourne au sujet et lui pose la question la plus profonde, celle de sa propre altérité, de sa propre violence, de sa division. Il s'agit là d'un point de vue amenant à penser que le sujet contemporain, celui qui fait de l'écriture une éthique, en tentant de se mettre en scène dans la fiction, ne peut qu'y reconnaître son manque à dire dans ce qui

---

<sup>51</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 52.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 53.

le constitue lui-même et dont les effets déréalisants ne peuvent plus être reconnus comme provenant seulement de ce qui est extérieur à lui. Il le manifesterait de manière peut-être encore plus radicale qu'il ne le faisait avant, la scène collective étant devenue le théâtre de l'actualisation des pulsions qui l'animent et ayant révélé par le fait même que le pulsionnel ne concerne pas la stricte singularité. La fragmentation qui constitue son mode poétique permettrait néanmoins d'écrire une voix et une corporéité à l'œuvre qui s'éprouve, une singularité en outre qui répond aux béances de l'Histoire collective et du problème de la culture reconnu par Freud, qui l'ouvre plus que jamais à la vérité du désir, aussi effrayante et violente puisse-t-elle être.

Au-delà de ces considérations historiques et contextuelles, comme on l'a précédemment avancé, étudier la rupture, la fragmentation, suppose en outre de s'attarder aux blancs, au non-dit, à ce qui se désigne comme « lieu » de *jouissance* dans le texte, dans le *dire* tout autant que dans le *dit*, aux morceaux de parole où s'inscrit le désir du sujet, morceaux qui bordent le silence, l'absence, l'invisible dont est particulièrement contaminée la littérature en question. C'est ce que Barthes indique à propos du texte de jouissance, qu'il distingue du texte de plaisir (« celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture »), le texte de jouissance étant « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage<sup>53</sup>. » À nouveau, faut-il dire que c'est bien au sens où le sujet est confronté à la crise du langage, crise également de la représentation, que la littérature contemporaine s'inscrirait bien souvent davantage du côté de ce *texte de jouissance*. La notion de subjectivité, maintenant devenue un véritable lieu commun, n'a jamais été aussi problématique qu'à travers une littérature qui questionne le lieu même de son énonciation. Elle est la voie où l'esprit contemporain, pris de manière radicale dans les interrogations de la modernité, cherche sa vérité.

---

<sup>53</sup> En italique dans le texte. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22-23.



*Duras et Aquin : écritures singulières de la fragmentation du sujet*

Concernant le corpus d'étude, si l'on s'en tient à la littérature francophone, plus spécifiquement québécoise et française, les exemples variés de ces écritures contemporaines de la fragmentation, dans lesquelles le sujet de l'énonciation se présente en acte, se retrouvent tout autant chez Blanchot, Robbe-Grillet, Beckett, Duras que chez Blais, Ducharme, Aquin ou Beaulieu pour n'en nommer que quelques-uns qui furent à l'origine de la présente réflexion. Ajoutons le fait qu'assez rapidement, la question de la langue s'est imposée comme barrière dans l'exercice de lecture, dans la mesure où s'intéresser à l'analyse du sujet de la fragmentation implique de s'attarder spécifiquement à la construction de l'énonciation en correspondance avec ce qui se joue sur le plan de la représentation. À partir des corpus français et québécois nommés ci-dessus, il m'a donc été donné de constater deux tendances majeures concernant la fragmentation sur le plan de la poétique des textes qui, je le précise, ne se veulent en rien restrictives : il s'agit des écritures plus près d'un dépouillement et, à l'autre extrême, des écritures cherchant plutôt à se relancer elles-mêmes dans un foisonnement, voire un débordement de la parole. Les œuvres de Marguerite Duras et d'Hubert Aquin se sont distinguées des autres corpus pour s'imposer ici. Sur le plan poétique, si l'écriture de Duras est du côté du dépouillement et que la force de l'effet vient justement de la parataxe, des ellipses et de la simplicité de ce qui est dit, chez Aquin, on est plutôt du côté du débordement, où la parole, labyrinthique et foisonnante, apparaît complexe à cause des divers registres de références convoqués et de la syntaxe souvent encombrée. On pourrait dire que, chez Duras, l'énonciation se révèle trouée, réduite souvent à s'écrire dans le silence des ellipses, alors que chez Aquin, elle est profondément digressive et discontinue, au sens où elle ouvre de multiples parenthèses et mises en abyme qui créent un réseau de signifiants en mosaïque<sup>54</sup>. C'est parce que les poétiques d'Aquin et de Duras répondent d'une certaine manière à ce qui est mis en scène dans les textes qu'elles sont apparues comme inscrivant

---

<sup>54</sup> Anne Éline Cliche décrit ainsi l'écriture aquinienne : « Une logique, on l'a vu, est à l'œuvre chez Aquin dans les autonarrativisations qui avancent pour s'enfoncer toujours plus loin en des dédales labyrinthiques et mystifiants, et qui, partant d'un savoir souvent encyclopédique, s'abîment en des dérèglements scripturaux, surmultipliant les investissements rationnels qui haussent la structure au rang de mystère. Le texte aquinien évolue toujours du nommé à l'innommable, du savoir — autobiographique et scientifique — à l'énigme, du donné au retrait, à l'évidement du sens. Une telle pratique infinitiste de l'énonciation vise à rendre à la voix la violence de l'imprononçable — du Nom — et à faire voir dans les représentations l'irruption dramatisée de l'invisible et de l'irregardable. » (*Op. cit.*, p. 66)

singulièrement la violence du réel chez le sujet de l'écriture qui est l'enjeu premier de cette thèse.

Revenons ici au point de départ, c'est-à-dire au fait que, mis à part l'intérêt de confronter deux poétiques aussi différentes mettant en acte la violence du réel, la rencontre d'Aquin et de Duras peut, à première vue, sembler insolite. Il est en effet question de postures subjectives bien distinctes, ne serait-ce qu'en regard du contexte socio-politique et culturel duquel émerge leur œuvre respective (dont on ne peut faire totalement abstraction puisque ce sont aussi des œuvres réécrivant et intégrant à leur manière l'Histoire) et d'un vécu singulier qui contamine la fiction. De manière assez surprenante, il s'est avéré que les différentes modalités qui déterminaient leur œuvre et qui permettaient de lire le sujet à travers une écriture fragmentée se recoupaient à peu de chose près, qu'il y avait entre eux la possibilité d'une rencontre éclairante. Si bien des textes contemporains ont la caractéristique de mettre en scène le sujet de la fragmentation, les œuvres de Duras et d'Aquin font preuve d'une complexité où les registres les plus importants se retrouvent en correspondance. D'abord, il y a eu très tôt le constat que plusieurs récits de leur œuvre ont leur commentaire et répercussion dans certains textes pararomanesques qui prolongent et déplacent ce que construit la fiction, révélant à quel point le sujet est d'abord et avant tout une construction de l'écriture. On peut également remarquer que certains protagonistes clés apparaissent comme des représentants qui façonnent le sujet cherchant à surgir sur la scène de la représentation, mû par un désir de parvenir, en tant que point aveugle de l'écriture, à se *voir*, et pris dans une violence à la fois structurante et déréalisante. En tant que « je », les narrateurs de *Prochain épisode*, de *Trou de mémoire* et de *L'Antiphonaire* (Aquin) ainsi que de *La vie tranquille*, du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *L'Amant* (Duras) permettent de saisir la singularité du sujet pris dans son désir et sa jouissance. Dans la même optique, le regard se présente comme un des modes où le sujet se saisit dans l'écriture. Effet du corps poétique morcelé, le regard est bien entendu dirigé vers l'autre, mais il opère également une forme de retournement sur son lieu d'origine, ce qui coïncide avec le désir de se *faire voir*, de se mettre en scène, et que certains romans comme *Neige noire* (Aquin) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (Duras) révèlent tout particulièrement. En plus de contribuer à cette mosaïque de *moi(s) imaginaires* qui construisent le sujet, ces textes font de la forme même l'expression d'une pulsion scopique à



l'œuvre, le roman d'Aquin se construisant sous la forme d'un scénario fictif et celui de Duras théâtralisant, par la présence de didascalies insérées dans l'histoire, le récit. Ce que ces romans finissent par révéler à la lecture est que la représentation de la vision recherchée est impossible, que c'est précisément là où il n'y a *rien à voir* que le sujet surgit et se perçoit en tant que tache aveugle agissant comme nœud de la fiction.

De façon générale, la violence qui traverse les œuvres et qui passe bien souvent par le voir et le regard mis en scène se présente comme une force qui non seulement rompt le corps poétique, mais semble incarner la division profonde et limite du sujet. Au fondement de celui-ci, il y a la présence ou plutôt l'omniprésence de l'Autre reliant également les deux corpus : le rapport entretenu avec ce « lieu » est plurivoque et hante les textes dans les différentes périodes de l'évolution de l'œuvre. L'Autre doit être ici entendu dans ses multiples sens, c'est-à-dire l'autre comme objet de désir (incarné par des personnages dont l'identité n'est pas toujours délimitée ou déterminée), mais aussi et surtout l'Autre comme cette part d'altérité radicale qui structure et déstructure le sujet (dont l'empreinte est perceptible à partir de certaines figures qui relèvent du paysage telles que la mer ou le fleuve, mais aussi la Femme, Dieu et l'Histoire). Chez Aquin comme chez Duras, le rapport à l'Autre est ce qui génère la violence et il constitue une scène essentielle qui tente d'être portée à la vue. La violence à cet égard semble nécessaire au sens où non seulement elle permet au sujet qui s'énonce d'échapper à l'aliénation, mais elle est aussi effective dans le fantasme visant à s'emparer de ce qui lui échappe. Si le premier manuscrit achevé de l'écrivain québécois (*L'invention de la mort*) manifeste déjà une violence tournée vers l'Autre qui est d'abord et avant tout incarné par la femme, on le lit aussi explicitement dans les romans qui suivront, par la description du sexe féminin, mais aussi par les interrogatoires que font subir les protagonistes masculins aux personnages féminins. Chez Aquin, les interrogatoires constituent une violence certainement aussi marquante que les viols et les meurtres perpétrés, caractéristiques de l'œuvre et du désir de voir, manifestement violent. Du côté de l'œuvre de Duras, la question de l'Autre, tout aussi complexe et problématique, semble se consigner, étrangement, dans des « lieux » comparables à ceux d'Aquin. Elle renvoie toujours dans les deux cas à une incontournable violence, mais le rapport au féminin chez Duras diffère sur le plan du sens, notamment parce que la question du maternel se

présente à l'avant-plan. Le rapport archaïque, particulièrement à l'œuvre dans *L'Amant*, trouve par ailleurs une voie dans certains textes où il y a présence et même insistance du regard sur la femme, *l'autre femme*, incarnée autant par Anne-Marie Stretter, qu'on retrouve un peu partout dans l'œuvre (dans le cycle indien entre autres) que par Lol V. Stein ou encore et surtout par la femme anonyme de *La maladie de la mort*, des *Yeux bleus cheveux noirs* et de *L'homme assis dans le couloir*.

De manière problématique, la violence, dirigée tout d'abord vers ce qui, de manière archaïque, représente l'Autre, se présente en fin de compte comme visant le sujet qui se construit au fil de l'œuvre, une violence dont il jouit et qui le fragmente. Chez Duras, les textes des années 80 — et je pense tout particulièrement à *La maladie de la mort* et à *L'homme assis dans le couloir* — en sont l'inscription explicite et manifeste. Dans ces textes, la violence se révèle d'abord au niveau de la narration qui dicte à l'homme, incapable de désirer la femme de l'histoire, ce qu'il fait et ce qu'il est, mais elle apparaît aussi dans les actes — tant de rejet que de violence directe — perpétrés par l'homme sur la femme. Il s'agit d'un retournement de la violence sur le sujet lui-même, provoquant des effets de déliaison lisibles dans la forme même de l'écriture, dans ces espaces blancs où la parole se tait, où la mort s'immisce, où l'ellipse advient, nécessaire, des effets de jouissance en somme perceptibles à même la forme du texte. L'œuvre aquinienne fait aussi surgir le sujet à travers divers narrateurs et postures énonciatrices et joue d'une violence plutôt explicite qui se retourne toujours sur elle-même. On le lit tout d'abord dans *L'invention de la mort*, roman structuré par la parole foisonnante et digressive d'un narrateur qui finit par se suicider dans le fleuve. Cela est tout aussi troublant dans *L'Antiphonaire* où le « je » s'énonce sous les traits d'une femme violentée et violée dont le parcours l'amène à un état de dissolution de plus en plus grand inscrit à même la forme de l'écriture qui se fragmente en crescendo. Soulignons ici qu'en se glissant aussi aisément dans la peau de Christine, l'énonciation révèle ce désir d'occuper toutes les places dans la fiction, ce qui se présente tout aussi bien chez Duras, la parole étant, par exemple, prise en charge par Jacques Hold dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Bien au-delà des questions entourant une possible sexualité, la visée de ce jeu apparaît évidente : l'écriture tend à faire surgir le sujet sur la scène de la représentation, à toutes les

places possibles pouvant être occupées, rendant problématique la violence adressée à l'Autre, puisque celle-ci se révèle finalement retournée contre le « lieu » dont elle provient.

L'Autre présent de diverses manières devient donc un lieu fondamental qui révèle la division du sujet et l'impossibilité malgré tout pour lui d'être à toutes les places. Ces œuvres, mettant en scène des sujets particulièrement limites, font de la mort, qui coïncide avec les origines, un exemple de cette place impossible et elle se présente dans les œuvres comme le lieu d'une jouissance restant « insubjectivable et, par conséquent, cause d'une angoisse moins maîtrisable que l'angoisse de castration<sup>55</sup> » et à laquelle l'énonciation cherche d'une certaine manière à répondre. La violence lisible dans les textes aquiniens et durassiens, adressée à l'Autre et reconnue tant dans ce qui apparaît autre qu'en soi-même, est-elle cette réponse à l'angoisse générée par l'insubjectivable ? On pourrait le penser, dans la mesure où l'écriture, telle qu'elle apparaît dans les textes, se présente toujours sous la forme d'un véritable arrachement par rapport à ce qui peut menacer le sujet d'anéantissement, à une autre violence beaucoup plus grande qui est celle de la rencontre avec le réel impossible, néanmoins recherchée. Chez Duras, c'est bien ce que figure l'amour notamment, la menace d'une perte de soi à la fois désirée et crainte, et la seule manière de le vivre est celle des protagonistes de *La maladie de la mort*<sup>56</sup>. Chez Aquin, l'impossibilité de la fusion totale à l'origine du rapport à l'autre, fusion tout de même ardemment fantasmée, s'avère tout aussi essentielle dans la représentation de la scène amoureuse. La seule qui puisse fonctionner tout compte fait est celle d'Éva et Linda à la fin de *Neige noire*, celle qui mène d'ailleurs à la « FIN » de l'œuvre.

Relevant de l'archaïque et du singulier qui les déterminent, les œuvres d'Aquin et de Duras se trouvent chacune à leur manière à inscrire un rapport à l'Histoire violent et problématique où le réel se présente de manière éminemment déréalisante. Néanmoins, l'h/Histoire contre et avec laquelle ils écrivent n'a évidemment pas les mêmes sources, puisque provenant d'un vécu et de contextes socio-politiques bien différents. Par exemple, chez Duras, la référence majeure concerne la Deuxième Guerre et l'Occupation nazie en

<sup>55</sup> Serge André, *Op.cit.*, p. 292.

<sup>56</sup> « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il ne soit advenu. » (Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions Minuit, 1982, p. 57)

France, alors que chez Aquin on retient le conflit qui oppose le Québec au Canada anglais depuis la Défaite. À ce niveau pourtant, leurs œuvres peuvent se lire en parallèle puisque, si la dynamique de la colonisation, qui concerne le Québec ainsi que d'autres pays, est omniprésente chez Aquin (voir *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*), l'écriture de Duras témoigne tout particulièrement de l'expérience de l'Occupation (voir *La Douleur* mais aussi *L'Amant*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *L'Été 80*), mais aussi de la colonisation de l'Indochine. Dans les deux cas, les restes de l'Histoire sont insérés à même le corps de l'énonciation, sous la forme de fragments qui réfèrent à des événements bien précis de la trame collective tels que le massacre d'Hiroshima ou des camps d'extermination (Duras), la défaite des patriotes de 1837-1838 ou la décolonisation de l'Afrique (Aquin). Perçues comme des fragments de l'Histoire, ces références, fictionnalisées de manière singulière, participent intégralement du rapport déterminant mais déréalisant et mortifère que le sujet entretient avec l'Autre. Le sujet de l'écriture s'y inscrit dans sa fragmentation puisque l'Histoire semble coïncider, de manière fantasmatique, avec ce qui, du réel, fait violence. C'est dans cette perspective qu'une bonne part de leurs œuvres respectives se propose comme une poétique fragmentée de l'Histoire et par le fait même comme l'intégration de ce qui relève du collectif sur la scène singulière qui est d'abord et avant tout celle des récits. Par l'expression « poétique de l'Histoire » j'entends le sens, au pluriel, que lui confère Jean-François Hamel dans *Revenances de l'histoire* :

Les poétiques de l'histoire de la modernité, dont l'historiographie n'est somme toute qu'un avatar, ont pour finalité de faire entendre les morts aux vivants en usant de la répétition comme d'un passage entre les uns et les autres, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire<sup>57</sup>.

Poétiques de l'Histoire, les œuvres d'Aquin et de Duras sont également *politiques* au sens où le rapport à l'a/Autre<sup>58</sup> se dévoile sans cesse comme un rapport de forces qui s'érige et qui rejoint par ailleurs une dimension érotique omniprésente, ce qui est particulièrement manifeste dans le rapport entre le pays et le féminin chez Aquin (dans *Prochain épisode* et

<sup>57</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2006, p. 17. Voir aussi les travaux de Michel De Certeau sur l'historiographie, notamment *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

<sup>58</sup> J'emprunte cette graphie à Jacques Cardinal (*Le roman de l'histoire*, Montréal, Les Éditions de Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993). Je l'utilise lorsqu'il est nécessaire de souligner que plusieurs acceptions de l'autre sont en jeu, tant comme objet de désir (ou de haine) que comme « lieu inassignable » d'où le sujet peut parler, selon la formule d'Anne Élane Cliche (*op. cit.*, p. 49).

*Trou de mémoire*) ou encore dans le rapport ambivalent et sans doute davantage mortifère que le sujet durassien entretient avec la figure de l'Ennemi (dans *L'Amant* et *La Douleur*).

Finalement, le rapport complexe et problématique du sujet de l'écriture à l'Autre semble aussi se jouer sur un autre plan où la présence du mot Dieu et de la référence au Christ — tout particulièrement chez Aquin — est signifiante. Dieu, lieu ultime et transcendant, se trouve, tant dans l'œuvre aquinienne que dans celle de Duras, désigné comme représentant d'un néant qui, dans son absence présente, n'en est pas moins à l'œuvre. Ainsi, chez Aquin, il faut retourner à la nouvelle des *Rédempteurs* pour saisir comment le fantasme de la toute-puissance rédemptrice est paradoxal. Ce dernier devient synonyme de violence et de mort puisque tout le récit se noue autour d'un sacrifice, c'est-à-dire, ici, le suicide volontaire d'un peuple à la demande d'un prophète, et la seule avenue possible pour s'en sortir demeure la singularité de l'individu qui trouve seul sa voie — à peine moins ténébreuse selon le texte — par la fusion avec l'être aimé. Le paramètre religieux, voire théologique traverse par la suite l'œuvre selon la même logique; d'abord dans *L'invention de la mort* où le narrateur, se comparant au Christ, fait de son suicide l'expression de la recherche d'une transcendance, mais aussi à la fin dans *Neige noire*, dernier roman achevé, où la transcendance comme point de fuite ainsi que comme possibilité de disparition, se produit par la fusion sexuelle entre Linda et Éva. Chez Duras, Dieu apparaît sans cesse comme un nom désignant un point de chute, une référence dont les divers contextes ne font que souligner la connivence entre la transcendance et le trou qui opère. Disséminé un peu partout, on le retrouve surtout dans les textes de la dernière période (*L'Été 80*, *L'Amant*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *La Douleur*, *Écrire*). Cohabitait avec l'horreur des camps, de la violence perpétrée dans l'Histoire par l'occupant, Dieu devient le lieu du mal comme celui du désir. Quoiqu'il en soit du féminin et du maternel, de l'Histoire, de Dieu comme figures où se met en scène le rapport à l'Autre, se révèle à l'œuvre chez les deux auteurs un rapport au réel problématique auquel est confronté le sujet de manière limite. C'est au sens où les œuvres d'Aquin et de Duras apparaissent comme des écritures qui tentent de dire le réel les déterminant, par des lieux et des figures bien spécifiques qu'ils ont en commun, et dans la perspective de l'impératif d'une désignation de cette part en reste du symbolique structurante pour le sujet, que la lecture de



ces corpus s'avère possible et intéressante. C'est là où la violence véhicule la nécessité de devenir sujet que ces œuvres se révèlent aussi toutes deux profondément *éthiques*.

Si, jusqu'à ce jour, aucun critique n'a tenté de lire ces auteurs côte-à-côte et que la singularité de cette étude peut apparaître de ce simple fait, il faut souligner que certains enjeux communs ont déjà été affectionnés par les critiques durassienne et aquinienne<sup>59</sup>. En effet, du côté de Duras, plusieurs études psychanalytiques sont déjà parues, dont celle de Lacan dans les *Cahiers Renaud-Barrault* et reprise dans *Autres écrits*<sup>60</sup>. On y remarque également l'importance des études sur la question du féminin, de l'autobiographie, du regard<sup>61</sup>, de l'écriture elle-même, mais aussi sur les rapports de l'œuvre avec l'histoire ou la/le politique<sup>62</sup>. Dans la perspective où ces études — dont je passe ici sous silence d'autres avenues ou méthodes de lecture intéressantes<sup>63</sup> — ont déjà considérablement exploré l'œuvre de Duras, j'ose espérer que lire ensemble certains aspects de l'œuvre qui sont généralement

<sup>59</sup> Pour donner un aperçu de la taille imposante de la critique, voir la bibliographie. Je précise que celle-ci ne peut tenir compte de tout ce qui s'est écrit et qui continue sans cesse de s'écrire, surtout à propos de Duras, par une nouvelle génération de lecteurs qui s'ajoute à l'ancienne. Concernant la première génération chez Duras, je tiens à souligner ici l'importante contribution de Bernard Alazet, Madeleine Borgomano et Christiane Blot-Labarrère, incontournables dans le cadre de ma recherche. À propos d'Aquin, mentionnons que les dix dernières années font place à un silence qui peut soulever un certain questionnement, mais que plusieurs critiques, certains plus récents que d'autres, dont Françoise Maccabée-Iqbal, Anne-Élaine Cliche, Jacques Cardinal, Anthony Wall, Jean-Christian Pleau, Jean-François Hamel, et Anthony Soron, sont de ceux que je considère toujours d'actualité.

<sup>60</sup> Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » (*Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 191-198). Il y a plusieurs essais dans le champ psychanalytique qui ont un certain intérêt, mais aussi plusieurs limites : celui de Suzanne Ferrières-Pestureau (*Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de Marguerite Duras*, 1997), de Michel David (*Marguerite Duras : une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture*, 1996 et *Le ravissement de Marguerite Duras*, 2005), de Lia van de Biezenbos (*Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, 1995) et de Brigitte Cassirame (*Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, 2006). Pour les références complètes, voir la bibliographie.

<sup>61</sup> Sylvie Loignon s'est particulièrement consacrée à la question et à ce qui se rapporte au voir, notamment avec *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : circulez, y'a rien à voir!* (Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001), « "Je-voix", la figure du voyant » (*La tentation du poétique, op. cit.*, p. 45-54) ainsi que *Paradoxes de l'image*, collectif qu'elle a dirigé récemment (Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », série Duras n°3, 2009).

<sup>62</sup> L'essai de Dominique Denes (*Marguerite Duras, écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005) éclaire considérablement ce registre.

<sup>63</sup> Par exemple, l'étude originale de Migori Odawa s'intitulant *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* (Paris, L'Harmattan, 2002) ou encore celle d'Alain Vircondelet, *Marguerite Duras et l'émergence du chant* (Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, 2000).



analysés séparément va permettre d'en donner un éclairage nouveau et différent. Chez Aquin, la question tant du voir que du regard n'a que très peu été travaillée. Toutefois, plusieurs études pertinentes et spécifiques sur le rapport à l'Histoire et au politique demeurent incontournables, dont celles de Jacques Cardinal (1993), de Jean-François Hamel (2000 et 2003<sup>64</sup>) et de Jean-Christian Pleau (2002). Cela sans parler de nombreux ouvrages — dont celui d'Anthony Soron (*Hubert Aquin ou la révolte impossible*, 2001) — qui synthétisent l'œuvre en passant par le politique, par l'esthétique et la poétique des romans, ainsi que par les figures et thèmes fondateurs ou encore la complexité du travail intertextuel à l'œuvre<sup>65</sup>. Je souligne encore ici comme ouvrage de référence sur Aquin celui d'Anne Élaïne Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)* (1992) qui se révèle fondamental tant sur le plan de l'analyse que sur celui de l'approche théorique.

Malgré la profusion de lectures analytiques, la violence manifeste présente dans les œuvres d'Aquin et de Duras qui caractérise le sujet — les enjeux profonds de cette violence — me semble avoir été trop peu explorée dans sa véritable signification pour qu'on puisse en saisir la complexité, l'ambivalence et les ambiguïtés irrésolues<sup>66</sup>. Dans cette perspective, déplacer ce que la critique a contribué à dégager, c'est peut-être permettre de saisir en quoi la question du sujet mérite d'être revue et réouverte au sens d'un mouvement de va-et-vient s'établissant entre les différents niveaux où se joue le rapport fondamental, mais surtout

---

<sup>64</sup> Jean-François Hamel a fait une thèse qui précède son essai *Revenances de l'histoire* portant presque le même titre et où il étudie Aquin : « Revenances de l'histoire : poétique de la répétition et narrativité moderne », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 167 et suivantes. Le corpus aquinien n'est pas intégré à l'essai fort éclairant en ce qui concerne le concept de l'Histoire.

<sup>65</sup> Au sujet des études de synthèse qui, partant généralement de *Prochain épisode* et non de *L'invention de la mort*, consacrent la plupart du temps une partie à chaque roman, la liste est considérablement longue. À titre d'exemples, on peut noter celles de Françoise Maccabée Iqbal (*Hubert Aquin : Romancier*, 1978), René Lapierre (*L'imaginaire captif*, 1991 [1982]), Pierre-Yves Mocquais (*Hubert Aquin ou la quête interrompue*, 1985), Anthony Wall (*Hubert Aquin entre référence et métaphore*, 1991), André Lamontagne (*Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, 1992). Voir la bibliographie pour les références complètes. Pour finir, il faut bien entendu souligner le travail de l'édition critique parue dans les années quatre-vingt dix, à laquelle Jacinthe Martel a largement contribué, qui apparaît comme une lecture considérable et synthétique de l'œuvre.

<sup>66</sup> Une étude extrêmement pertinente sur la violence chez Duras est parue récemment, mais elle concerne seulement les textes des années 80. Il s'agit de celle d'Alice Delmotte-Halter, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.

problématique, au réel et à l'Autre. C'est ce que permet en tout cas la lecture inusitée de deux auteurs si différents qui tente de comprendre les enjeux plus larges de la fragmentation dans la littérature moderne et contemporaine comme écriture du sujet. Si l'œuvre d'Aquin se prend aisément tout entière (en supposant néanmoins qu'il faille laisser bien des textes pararomanesques de côté), celle de Duras a impliqué la nécessité de faire des choix. En effet, il s'est révélé impossible de traiter de tous les textes, de tous les convier dans l'analyse. Certains textes qui ont leur importance n'apparaissent pas ou très peu dans les chapitres qui suivent, mais ne sont pas pour autant écartés de ce corps morcelé qu'est l'œuvre. Afin de pouvoir travailler en profondeur, des textes-phares qui représentent l'évolution dans le temps se sont imposés. Tout comme les récits d'Aquin ne sont pas tous convoqués dans les différents chapitres, j'ai à chaque fois privilégié chez Duras ceux qui font tout particulièrement ressortir le sujet en acte dans et par la fragmentation selon les différentes modalités que j'analyse : soit les *moi(s) imaginaires* (personnages, narrateurs) et le jeu du regard et du voir qui incarnent le sujet dans l'écriture, puis le rapport au maternel et au féminin, à l'Histoire et à Dieu comme scène où se joue le rapport à l'Autre. Peut-être faut-il préciser en terminant que cette lecture se propose d'être celle tout d'abord et avant tout des textes — malgré le fait qu'elle puisse relancer à quelques moments certaines questions plus théoriques dessinées en introduction sur la littérature contemporaine ainsi que certains lieux de la critique. Ce qui suit cherche donc à *penser* d'abord et avant tout les œuvres, à les travailler et ce, non dans la perspective de parvenir à des conclusions trop définitives sur ce que serait, chez Aquin et chez Duras, le sujet de la fragmentation, malgré qu'on puisse finalement en dire quelque chose. En cela, je n'ai qu'un souhait qui consiste à montrer que se révèle là le nœud de l'écriture faisant de la lecture une épreuve et un lieu où la pensée se trouve sans cesse renouvelée.

## PREMIÈRE PARTIE

## QUEL SUJET?

Hubert Aquin et Marguerite Duras marquent, l'un du côté québécois et l'autre du côté français, la littérature de leur époque. Héritier des grands romans modernes, ce type de littérature rompt avec une tradition romanesque — qu'elle renouvelle par ailleurs — bien campée autour de la notion de personnage. C'est Nathalie Sarraute qui, avec *L'ère du soupçon* en 1956, souligne un des changements à l'œuvre dans ce nouveau type de romans auquel Aquin et Duras ont contribué<sup>67</sup>. Sarraute se trouve en fait à décrire un phénomène qui concerne une partie de la littérature occidentale depuis les années quarante engageant à penser que la culture québécoise à partir des années soixante entrerait avec Aquin, mais aussi Victor-Lévy Beaulieu, Marie-Claire Blais ou encore Réjean Ducharme dans cette « ère du soupçon ». Chez Sarraute, il s'agit de désigner un changement particulièrement signifiant dans la tradition narrative qu'on peut aussi concevoir comme un déplacement des modes de représentation :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant. [...]

Ce que révèle, en effet, cette évolution actuelle du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile.

Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se

---

<sup>67</sup> De manière générale, à travers l'histoire qui lui est propre, le roman semblerait n'être d'ailleurs « rien d'autre que l'exploration de cet être oublié [en l'homme] » (Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 15).

dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde. » Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon<sup>68</sup>.

Plus de cinquante ans après l'essai de Sarraute, on constate que ce « *je* tout puissant », héritier des Proust, Joyce, Kafka ou encore d'auteurs encore plus éloignés dans le temps, occupe le roman de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette présence structurante et déterminante, sans qu'elle soit un simple « reflet de l'auteur lui-même », bouleverse les codes habituels de la représentation romanesque tout comme ceux des autres types de récit, dans son objet, sa visée. Si l'histoire racontée où le personnage règne en maître se posait auparavant comme trait caractéristique du roman traditionnel, celle-ci s'efface au profit de l'énonciation de ce « *je* » omniprésent; autant dans les images mises en œuvre, les paysages et les divers lieux décrits, que dans la construction de figures signifiantes ou de moi imaginaires<sup>69</sup>, divers matériaux noués entre eux essentiellement par les mécanismes et les rouages du texte. Comme on l'a dit, le *dire* lui-même se constitue ainsi en objet de l'écriture, créant l'effet du retournement de l'énonciation sur elle-même cherchant à révéler son lieu d'origine. Ainsi, « l'ère du soupçon » se révèle bien être l'ère où le doute — quant à la possibilité de la représentation du réel et de ce qui serait de l'ordre du sujet, de sa parole — s'écrit dans la poétique vive des textes. Le centre perspectif de l'écriture se déplace, le cadre change, l'énoncé semble toujours porteur du regard de l'énonciation, des signifiants comme traces du sujet, comme si, soudain, l'objet le plus banal devenait porteur d'un sens jamais découvert et révélateur de la subjectivité, mais surtout que le sujet lui-même s'inscrivait comme la seule voie d'où une vérité pouvait surgir. Les textes d'Aquin et de Duras répondent en quelque sorte à ce que note encore Sarraute, dans l'attention singulière de laisser transparaître ces « *mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; [...] à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous*

<sup>68</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 61-63.

<sup>69</sup> C'est la définition du personnage que donne Kundera dans ce passage de *L'art du roman* : « Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande. » (En italique dans le texte. Kundera, *op. cit.*, p. 17) Si cela concerne toute l'histoire du roman, ce dernier ayant pour seule morale la connaissance, selon Hermann Broch (*Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966 [1955]), on peut penser que le roman de la deuxième moitié du vingtième siècle a trouvé son propre terrain d'exploration où la fonction du personnage s'est déplacée.



*manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir*<sup>70</sup> ». Le sujet, à la fois objet et sujet de la représentation, se fragmente et se multiplie dans ces diverses avenues de la construction romanesque.

Ce changement à l'œuvre dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle fait naître plusieurs courants de pensée chez les théoriciens contemporains dont on peut retenir deux exemples différents qui se rejoignent néanmoins sous un certain angle. Chez Tiphaine Samoyault, il est question d'« excès du roman », un excès qui répond à « la totalité ancienne du système et de la métaphysique » en la déplaçant, non pas dans « la dispersion et l'éclatement du tout<sup>71</sup> » blanchotien, mais dans la recherche d'une autre forme de totalité qui engloberait le « continu et [le] discontinu, [l']historique et [le] critique, [le] totalisant et [le] fragmentaire<sup>72</sup> ». Chez Dominique Rabaté, cette même littérature est lue à travers la notion « d'épuisement » où le roman, depuis Proust jusqu'à Beckett, Camus, Blanchot, Borges, disparaît au profit de ce qu'il nomme « récit ». Non dans un sens contraire à Samoyault, c'est précisément l'excès — l'excès d'une voix narrative qui envahit le cadre de la fiction — qui engendre le « mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture [...] [,] source de la joie esthétique comme dépossession active de soi<sup>73</sup>. » Rabaté est d'ailleurs de ceux qui énoncent à la suite de Sarraute ce qui se produit dans le roman de « l'après-guerre » en parlant de la voix narrative qui déborde la fiction :

Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence. [...] Voix écrite, elle se développe dans le défaut de la parole dont elle veut, en redoublant la contradiction de cette communication retardée, « rémunérée » — selon la formule de Mallarmé —, la carence<sup>74</sup>.

Poursuivant sa réflexion :

C'est de ce rapport problématique qu'il faut partir pour étudier la place du sujet dans la parole qu'il donne à lire, son « effet de voix ». [...] La voix ne se donne qu'en effet; le sujet est en quête du lieu qui pourrait fonder son discours tout en ne pouvant parler que depuis ce lieu. Le récit creuse, précisément, l'incertitude de la relation de tout sujet parlant au discours qu'il croit habiter ou maîtriser. Si, à la suite de la linguistique de

<sup>70</sup> En italique dans le texte. Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 8.

<sup>71</sup> Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 14.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>73</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 9.



l'énonciation, il faut renoncer à voir, dans le locuteur, un personnage unique et égal à lui-même, et qu'il faut donner aux masques de l'énonciation une part toujours plus grande, il devient difficile de saisir ce qui assure encore l'intégrité de la parole. Il faut ainsi déborder le cadre de la linguistique et interroger la « fiction » que serait le sujet, dans le champ de la psychanalyse. L'authenticité du discours est en crise; il reste, pourtant, une voie encore à explorer quant à cette fiction primordiale : celle justement dont la littérature a fait son domaine<sup>75</sup>.

La première partie de cette thèse questionne donc, dans certains textes du corpus qui ne sont pas que des romans, le sujet problématique « en quête du lieu qui pourrait fonder son discours » et de sa propre représentation, qu'il cherche ou non son propre épuisement ou une nouvelle forme de totalisation par l'intégration de tous les modes. Car, au-delà de l'intérêt de savoir ce que fait au juste le récit contemporain — est-il dans l'excès, dans la dispersion, voire dans les deux? — la question du travail ici est d'abord de saisir *quel est ce sujet* qui prend le devant de la scène narrative et qui relance les questions contemporaines. La partie qui suit montre et analyse ce sujet à l'œuvre chez Aquin et chez Duras, sa place, sa densité, sa voix saisissable dans la fragmentation de la langue et dans la construction du texte, qui témoigne de son désir et de sa jouissance, mais aussi de la violence avec laquelle il est aux prises. À partir de la différence sur le plan poétique qui caractérise l'œuvre aquinienne et l'œuvre durassienne, on verra comment il est possible de penser le sujet qui se construit au fil des textes ainsi que dans les effets de regard et l'importance du voir. On travaillera aussi à montrer comment l'acte d'écrire qui devient un objet de la représentation est un autre des « lieux » des corpus où le sujet surgit dans les textes, comment certains personnages et narrateurs contribuent à cette construction, tels des morceaux — voire des projections —, par certaines représentations imaginaires du moi<sup>76</sup>, tout comme le jeu des dispositifs de représentation utilisés (insertion entre autres du scénique, du filmique et du théâtral, dans le romanesque).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>76</sup> Dans « Le Moi et le Ça », Freud décrit cette partie du psychique : « nous nous sommes formés la représentation d'une organisation cohérente des processus de l'âme dans une personne que nous appelons le *moi* de cette personne. *C'est à ce moi que se rattache la conscience* ; il commande les accès à la motilité, c'est-à-dire à la décharge des excitations dans le monde extérieur ; c'est cette instance psychique qui exerce un contrôle sur tous ses propres processus partiels, qui va dormir la nuit tout en exerçant la censure du rêve. De ce moi partent aussi les refoulements par lesquels certaines tendances psychiques doivent être exclues non seulement de la conscience mais aussi des autres manières d'agir. » (Je souligne. Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça », *op. cit.*, p. 227-228)

## CHAPITRE I

LE SUJET DE LA FRAGMENTATION EN ACTE :  
L'ÉCRITURE KALÉIDOSCOPIQUE

Tout au long des œuvres d'Aquin et de Duras se construit un sujet singulier, « être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible », « "je" tout-puissant<sup>77</sup> » dont parle Sarraute, qui est aussi le sujet de l'énonciation tel que le définit Danon-Boileau en parlant de « la place du sujet dans un énoncé<sup>78</sup> ». Tenter de saisir le sujet dans la fiction implique bien évidemment de circonscrire ce qui, d'un texte à l'autre, se répond, rejoue sur différents modes un désir inscrit dans l'écriture. À propos du roman reconnu comme « [d]ésir de forme, de sens, de langue », Anne Élane Cliche affirme :

Il semble en tout cas que ce soit à la place où un sujet — un nom — se refait et se renomme que le roman nous interpelle. À la place où la nomination, ainsi prise en charge par une voix, n'est pas sans révéler le sens donné au procès par lequel s'accomplit la parole.

Le parcours d'une signature dévoile, bien sûr, les figures d'un désir singulier, irréductible. En lisant le livre, je lis les mots d'un autre qui vient à moi, *transfiguré en ses masques narratifs*<sup>79</sup>.

Le désir se révèle en effet dans les traces signifiantes, autant sur le plan de ce qui revient hanter les récits (types de personnages, figures, images, mots singuliers) que sur le plan de ce qui se désigne comme des *absences signifiantes*, « lieux » impossibles à dire, mais néanmoins déterminants. Les places occupées par les différents narrateurs dans la fiction apparaissent comme des voies permettant de saisir le sujet, voies qui se recoupent et témoignent en même temps de la fragmentation du sujet qui s'énonce<sup>80</sup>. Dans l'œuvre

<sup>77</sup> Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 61.

<sup>78</sup> Laurent Danon-Boileau, *op. cit.*, p. 16.

<sup>79</sup> Je souligne. Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 11.

<sup>80</sup> En parlant d'Aquin, Anne Élane Cliche souligne, en d'autres termes, la structure sous forme kaléidoscopique à laquelle participent les narrateurs et ce qui en résulte : « La structuration du roman aquinien élabore toute la complexité de ses ramifications à partir de la métaphoricité du nom propre. La métaphoricité, constitutive des réseaux de signifiants et de représentations, reprend chaque fois la

d'Aquin comme dans celle de Duras, les narrateurs sont tout aussi nombreux que différents. Certains répondent à plusieurs noms propres qui, chez Aquin, ont la particularité de parfois se multiplier à l'intérieur d'un même roman (et même de signer de temps à autre); par exemple, chez Aquin : René Lallemant (*L'invention de la mort*), P.X. Magnan/Olympe Ghezso-Quénium/RR (*Trou de mémoire*), Christine Forestier/Suzanne B-Franconi/Albert Franconi (*L'Antiphonaire*), Nicolas Vanesse (*Neige noire*); chez Duras : Francine Veyrenattes (*La vie tranquille*), Jacques Hold (*Le ravissement de Lol V. Stein*), Peter Morgan (*Le Vice-Consul*). Dans l'insistance à nommer leurs narrateurs, à répéter souvent leurs prénom et patronyme, voire à les multiplier chez Aquin, se lit la nécessité de les faire advenir comme *autre* alors qu'ils apparaissent la plupart du temps comme des voix différentes qui participent du même sujet, des morceaux en réalité d'une seule voix. La nomination a donc pour effet de les marquer d'une altérité nécessaire, les distancer du « je » qui les fait parler, cela permettant au sujet de l'énonciation d'occuper différentes places. Si la nomination des narrateurs a d'ailleurs une certaine importance, elle ne devient pas pour autant un principe des œuvres puisque l'on retrouve un narrateur anonyme dans bien des textes marquants comme, par exemple, chez Duras, *L'Amour* (1971), *L'Été 80* (1980), *L'homme assis dans le couloir* (1980), *La maladie de la mort* (1982), *L'homme atlantique* (1982), *L'Amant* (1984), *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) et chez Aquin, *Prochain épisode* — celui, rappelons-le, qui a fait connaître l'auteur. L'absence de nom pourrait marquer une proximité plus grande entre le personnage et la voix du texte, mais on découvrira que ce type de narrateur procède aussi d'une certaine mise à distance participant de la fragmentation du sujet. Quoiqu'il en soit, tous ces narrateurs se présentent comme les dépositaires d'une voix qui se construit, des représentants du sujet de l'énonciation. « Il faut vraiment pénétrer profond dans un personnage pour en arriver à parler son langage — à voir avec ses yeux, réagir avec son émotivité, et se regarder soi-même à travers lui<sup>81</sup> » (*J* : 142), révèle le je-Aquin dans le *Journal* en novembre 1952, à l'époque où il écrit la nouvelle *Les Rédempteurs*. Dans *La vie matérielle*, Duras énonce pour sa part la particularité du personnage, personnage qui est porteur de sens, et qui lui échappe en même temps : « Même si je découvre à la fin d'un livre

---

division inaugurale qui les produit. Ce qui, dans l'action métaphorique, se perd, s'exclut, s'arrache au champ des représentations, c'est le Nom. Et le Nom ici fait l'objet du roman. » (*Ibid.*, p. 28)

<sup>81</sup> À partir d'ici, toutes les références aux œuvres d'Aquin et de Duras citées seront intégrées dans le texte par une abréviation suivi des deux points (voir la légende des titres en annexe).



que tel personnage a aimé tel autre personnage et non pas celui que je désigne, je ne modifierai pas le passé du livre, ce qui est déjà écrit, mais plutôt son avenir<sup>82</sup>. » (*VM* : 36-37)

Étudier la place de certains personnages-narrateurs dans les œuvres et ce qu'ils mettent en place va donc permettre de circonscrire partiellement le sujet chez Aquin et chez Duras, la violence qui les détermine, ainsi que la complexité d'un corps *parlant* à travers une poétique singulière. À cet égard, si les narrateurs des romans apparaissent comme des représentants du sujet et des morceaux d'un corps de parole, le « je » des textes pararomanesques en révèle certaines modalités qui, sans prolonger comme telle la fiction, sans pouvoir être traitées sur le même plan, ont un effet de résonance avec les romans et autres textes de fiction (récits, textes théâtraux, scénarios). Aquin et Duras ont la particularité d'avoir beaucoup écrit en dehors et autour de leur production romanesque tout en jouant d'une indétermination entre la fiction proprement dite et un autre type d'écriture où l'on retrouve les mêmes « lieux » énoncés, voire fictionnalisés, différemment. L'indétermination se produit du fait que la voix est retraceable entre les deux univers d'écriture, que la poétique, fragmentée, est reconnaissable d'une scène à l'autre, mais aussi qu'il y a, par moments, une certaine confusion au niveau du « je » des textes<sup>83</sup>. Aussi, Aquin et Duras ont en commun une réflexion sur l'écriture, sur leur écriture, qui n'est pas étrangère à la fiction elle-même. Chez Aquin, elle est explicitement intégrée dans les romans, ce qui est aussi le cas dans *L'Amant* de Duras. Dans la même

---

<sup>82</sup> Pour Duras, la création des personnages ne semble pas s'appréhender à chaque fois de la même manière, si l'on en croit le « je » de *La vie matérielle* lorsqu'elle parle de Lol V. Stein : « Blanchot m'a reproché de m'être servie d'un intermédiaire comme J. Hold pour approcher Lol V. Stein. Il aurait voulu que je sois sans intermédiaire avec Lol V. Stein. Or moi, Lol V. Stein, je ne peux la saisir que lorsqu'elle est engagée dans une action avec un autre personnage, que je l'écoute et que je la regarde. Elle n'est jamais corps contre corps avec moi comme l'est le Vice-Consul. » (*VM* : 36)

<sup>83</sup> En effet, il n'est pas toujours aisé de savoir *qui parle*, mais on reconnaît néanmoins *d'où ça parle*, notamment à cause de la poétique, mais aussi des « lieux » de l'écriture. Au sujet de Duras, Christiane Blot-Labarrère, dans son désir de faire entendre la voix et les lieux qui animent ce qu'elle nomme le paratexte, note que « quelque soit l'objet, la parole s'offre comme elle est : excessive, contradictoire, mesurée, pertinente et impertinente, juste, injuste, sans que rien n'en vienne perturber le flot. Pareillement que dans bien de ses livres mais avec un ton différent, plus abandonné, avec des couleurs plus changeantes, une rapidité plus perceptible. / C'est pourquoi il faut être soucieux de cette voix perdue [celle du paratexte], de ces phrases oubliées. Bien sûr, certains préfèrent le témoin de l'ombre à celui du jour. D'un côté l'écrivain majeur, de l'autre une intarissable bavarde qui se mêlerait de tout. Ils établissent une hiérarchie où elle n'a pas sa raison d'être. » (« Paroles d'auteur : les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », dans Bernard Alazet (dir. publ.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002, p. 11)

logique, un texte pararomanesque comme *Écrire* (qu'on peut qualifier de « livre » sans se tromper, peut-être d'essai, mais difficilement de récit au sens strict et encore moins de roman) mélange le récit et la réflexion sur l'écriture, d'où l'idée d'une indétermination de la frontière entre la fiction et une *autre* écriture. Avant de traiter à proprement parler des romans, le détour par certains fragments pararomanesques est éclairant pour montrer que la parole du sujet de l'énonciation s'étend en dehors des textes qui se présentent comme fictionnels pour se jouer sur d'autres scènes. L'écriture extérieure aux romans et aux plus courts récits pourrait ici être à concevoir comme un autre « lieu » de fictionnalisation au sens premier, où la prise de parole qui signifie dire « je », et par le fait même dire « tu » comme l'a souligné Benveniste<sup>84</sup>, marque un premier trait de fragmentation du sujet qui s'énonce<sup>85</sup>.

La production pararomanesque, autant chez Duras que chez Aquin, est foisonnante. Ils ont tous les deux publié entre autres des articles, qui ne peuvent faire l'objet de notre travail ici, sur bon nombre de sujets dont plusieurs touchent la scène de l'actualité, de l'Histoire, de la politique. Les fragments analysés dans ce court sous-chapitre ont été choisis spécifiquement en fonction de l'analyse des romans qui suivra pour montrer comment l'écriture déborde le champ de la fiction romanesque en mettant en lumière certains paramètres importants qui concernent le sujet. Certains morceaux choisis soulèvent donc l'épineuse question de l'autobiographique puisqu'il sera question des passages décrivant le(s) rapport(s) que le « je » de ces textes entretient avec lui-même (au niveau, entre autres, d'une image d'un *moi*, que l'on retrouve aussi dans les romans) et avec l'écriture. Toutefois, *Écrire*, *Le Monde extérieur* ou encore *La vie matérielle* chez Duras m'amènent à un autre type de lecture, tout comme le *Journal (1948-1971)* d'Hubert Aquin, qui, de par son titre et son statut, demeure néanmoins plus problématique puisqu'il s'agit de notes de l'écrivain sur sa vie et son écriture qui n'ont pas été publiées de son vivant. Dans les trois livres de Duras, recueils de fragments sur divers sujets, les textes en introduction (par Marguerite Duras ou

<sup>84</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 259-260.

<sup>85</sup> Duras le manifeste lorsqu'elle parle d'une relecture de son œuvre qui s'effectue par la voix de ses critiques et, dans ce cas-ci, Christiane Blot-Labarrère elle-même, reconnue comme parole majeure pour la critique durassienne : « C'est très difficile à dire mais c'est extraordinaire de, tout à coup, redécouvrir une phrase dont vous êtes l'auteur./ Quand elle me cite, l'encrage change./ Christiane Blot-Labarrère dit la phrase, elle me l'apprend, elle me l'offre. Moi, j'avais oublié. » (Duras, « Elle a écrit de moi », *ME* : 225)



par Christiane Blot-Labarrère dans le cas du *Monde extérieur*) permettent de penser une forme de continuité entre le romanesque et le pararomanesque, les récits strictement fictionnels et ceux qui semblent plus près du biographique. L'écriture se présente ainsi comme un acte en soi qui déborde les cloisons de statut ou de genre<sup>86</sup>. De plus, il y a bel et bien cet effet à la lecture qui rapproche le « je » de ces textes de certains narrateurs des romans, ce qui permet d'autant plus de voir la fragmentation du sujet à l'œuvre comme *effet* de l'écriture. Chez Aquin, quoique les fragments du *Journal* soient posthumes et aient pris la forme d'un livre avec l'édition critique, il faut reconnaître sa part dans l'œuvre, comme traces de ces « *forces vives* » dont parle Blot-Labarrère à propos de Duras<sup>87</sup>. Ce livre se révèle, de manière complexe, sous la forme d'un rassemblement hétéroclite de fragments portant différents titres (« cahier », « carnet », « journal »). Les fragments sont datés et l'on y retrouve aussi des listes bibliographiques, des citations, bref, des signes apparaissant vraisemblablement comme des notes de lecture mêlées aux réflexions personnelles sur divers sujets dont la création est au premier plan. Si le récit de la vie de l'écrivain s'y révèle par interstices et de façon explicite plus que dans tout autre partie de l'édition critique, le *Journal* demeure un « lieu » singulier où se met en scène le sujet, tel un *moi* dit « en lambeaux » (J : 58). Les fragments datés constituent donc une autre scène où l'écriture, vivace, déborde le champ du romanesque et des courts récits de fiction (dont la nouvelle) tout en y participant. Le *Journal* pourrait d'ailleurs s'apparenter à un jeu de l'écrivain qui n'est pas sans rappeler à

<sup>86</sup> Rappelons le commentaire de Duras au début de *La vie matérielle* : « Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture. » (En italique dans le texte. VM : 7) C. Blot-Labarrère note, à juste titre : « Ainsi, dans "*Le Monde extérieur*", le dedans enveloppe-t-il le dehors comme la musique la parole, tandis qu'au fil du livre, indifférente aux frontières, l'écriture donne à éprouver ces forces vives. » (En italique dans le texte. ME : 8)

<sup>87</sup> Blot-Labarrère écrit d'ailleurs que « [chacun] sait qu'elle [Duras] avait brisé les barrières entre sa vie et ses écrits au point qu'elle vivait comme elle écrivait et qu'elle écrivait comme elle vivait dans une confusion soigneusement entretenue entre le réel et la fiction. Ce phénomène s'est accru au fur et à mesure. Il prit un essor considérable à partir de *L'Été 80*. » (« Paroles d'auteur : les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », *op. cit.*, p. 11) Elle ajoute : « qu'on ne se méprenne pas, il ne faut ni se laisser capter aveuglément aux pièges de cette parole [celle du paratexte], ni la contester sans autre forme de procès. » (*Ibid.*, p. 11) Il en va de même, pourrait-on dire, pour le pararomanesque qui commente la fiction. Voir aussi Alice Delmotte-Halter : « il s'agit pour elle [Duras] dans ce rabattement des limites entre réalité et fiction, de mettre en question les potentialités d'invention et d'émancipation par l'écriture. » (*Op. cit.*, p. 153) Concernant Aquin, on pourrait faire le même type de commentaires. Le film-documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* réalisé par Jacques Godbout (ONF, 1979) l'illustre de manière plutôt éloquente.

bien des égards les romans, dont *L'Antiphonaire* au niveau de la forme ainsi que par les obsessions du « je » : le suicide, l'intensité du *vivre*, etc. La confusion typiquement aquinienne du rapport entre le réel et la fiction révèle que la lecture ne peut se faire qu'avec une certaine distance, qu'on ne peut se prendre au piège du *Journal*, pas plus qu'à celui des romans, méfiance à laquelle nous invite le « je » de ce texte : « À l'avenir — prendre un sujet *vécu* où pour le transcrire je n'aurai point à écrire en biais, à prendre la réalité par le côté, mais par ce qu'elle a de vrai et de « *réel* » ! » (En italique dans le texte. *J* : 145) ; « Combien de mois et d'années me faut-il? Mais qu'importe! Puisque de toute façon je l'entreprends [le roman] et que je suis déjà sûr qu'il ressemblera à ce que j'ai imaginé : il est plus moi que moi-même. » (*J* : 244) La lecture que je propose cherche donc à déplacer ce qu'on pourrait concevoir tout aussi bien comme une genèse de l'œuvre qu'une autobiographie (et il en va de même chez Duras) pour souligner ce qui apparaît signifiant chez le sujet de l'écriture.

## 1.1 Sur les traces du sujet-Aquin : la fiction du *Journal*

L'auteur est absent, mais son ombre encre chaque caractère. C'est moi la floculation granuleuse du livre qui n'existe pas. J'éjacule du noir. La détresse me guette, lecteur, ne me lâche pas tout de suite, car l'ombre est là, tout près, qui m'envahira et brisera ce délicieux clavier sur lequel je suis en train de jouer la noèse des noèses.

Hubert Aquin, *Obombre*

### 1.1.1 L'acte d'écrire comme nécessité

L'écriture, l'acte d'écrire au sens large, est un thème récurrent, une préoccupation qui revêt un sens profond et essentiel, voire vital chez le narrateur du *Journal*. Très tôt dans ses notes, c'est-à-dire en 1948 (seize ans avant le début de la rédaction de *Prochain épisode*, mais dans une période où Aquin écrit déjà), le « je » des fragments inscrit cette fonction qu'a l'art de manière générale dans son parcours :

Sans la création artistique, je me dissous : l'art est mon affirmation authentique, il est l'acte uniquement positif (loin de l'autocritique), au-dessus de quoi il ne reste plus que la vie. L'autocritique ne reste pas moins ma faculté la plus agissante : mais sa tournure destructrice me serait funeste si elle ne pouvait se confisquer dans une œuvre, y aboutir. Me regarder est inachevé : Je veux créer. (*J* : 46)

Il en va donc dès le départ d'une sorte d'urgence d'écrire et de créer assez tôt dans la vie de l'écrivain mis en scène, l'urgence d'un regard qui se retourne sur lui-même afin de contrer la sensation de dissolution du moi. Le personnage d'écrivain étant une composante des romans, on ne sera pas surpris de retrouver la dissolution comme un des motifs qui hantent l'écriture des romans par la récurrence de certaines figures telles que le fleuve dans *L'invention de la mort* ou le lac Léman dans le cas de *Prochain épisode*<sup>88</sup>. L'image de la dissolution désigne un

<sup>88</sup> Je pense notamment aux premières pages de *Prochain épisode* : « Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les *eaux névrosées du fleuve* et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. » (Je souligne. *PE* : 5) ; « Écrire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de mon immobilité interminable et de ma chute ralentie dans cette *fosse liquide*. » (Je souligne. *PE* : 7)



certain effet typique de la prose aquinienne : celui des glissements fluides et pourtant fragmentaires d'une idée à l'autre, entre les divers plans de la fiction ou encore entre les différentes voix imaginaires qui se passent le relais. Dans l'affirmation précédente du « Premier cahier » du *Journal*, il y a la désignation d'un trait propre au sujet de l'énonciation qui va s'incarner dans le corps poétique des textes de fiction, où l'écriture et l'art ont pour fonction de le préserver de sa propre « autocritique », ce « vice » (*J* : 64), dont la « tournure destructrice [...] serait funeste si elle ne pouvait se confisquer dans une œuvre ». L'écriture agit, dans le « récit » que s'en fait l'écrivain, comme un rempart contre « l'anéantissement », encore qu'elle ne demeure qu'une « épave qui [...] retient à la surface » (*J* : 181) le sujet menacé de disparaître dans les eaux profondes et métaphoriques qui pourraient le « dissoudre », effacer les contours qui le singularisent.

L'intérêt pour l'épopée, un peu plus loin dans le texte, dans les années 1960-1961 (la lecture d'Homère et de Joyce fut à ce sujet marquante), traduit le désir de totalisation et d'engendrement (*J* : 190) qui habite l'énonciation aquinienne, désir qui se trouve à l'origine de l'urgence d'écrire :

Tout en moi est vrai. Et par conséquent tout est épique, fait partie d'un « récit ». [...] Je veux m'exprimer tout entier, me consumer tout entier dans une œuvre. Je n'ai pas été engendré par section[s] : cette genèse *univoque et multiple*, je crois en retrouver le sens dans une œuvre, sans préjugé qui me prive d'un membre ou de ma raison. Je suis tout moi. L'assomption sera totale ou dérisoire. Ah, comme je veux me saisir tout à fait, vivre à plein, connaître la seule inspiration et retrouver l'élan germinal de ma genèse. (Je souligne. *J* : 192)

Mon théâtre doit venir de moi : je dois m'y étaler vraiment, totalement, quitte à rajeunir mon personnage de telle sorte qu'il soit dans ma situation et moi en lui! (*J* : 205)

L'adverbe « totalement » répond à bien d'autres expressions que l'on retrouve de manière répétitive dans le *Journal*, telles que « tout entier » répétée deux fois dans le premier extrait ci-haut, formant ainsi une rhétorique marquée par un désir d'union, d'unification, voire de totalisation. Le premier passage s'inscrit tout aussi bien en correspondance, par la « genèse univoque et multiple », au désir apparaissant de diverses manières dans les romans, parfois de façon aussi explicite que le fait ici le *Journal*. Ces fragments participent donc à leur manière à une démultiplication de représentants du *moi* aquinien qui forme une sorte de kaléidoscope

où le sujet est saisissable dans ce qui fait tenir tous ces morceaux ensemble et dans le désir de se saisir comme un *tout*. L'œuvre épique dont parle ici le texte se présente comme la nomination de ce que construit l'ensemble des romans et autres lieux de fiction (dont la nouvelle *Les Rédempteurs*). Le désir qui la sous-tend — celle d'une finalité totalisante — demeure bien entendu irréalisable puisque impossible, tout comme le fait de saisir le regard qui ne peut être que son propre point aveugle. Au désir d'arriver, par l'écriture, à retrouver une origine constituante qui est ici nommée, répond une tension bien caractéristique et extrêmement vive entre deux pôles manifestes dans l'œuvre d'Aquin : l'un qui unifie à travers la parole et l'autre qui désunifie. Tout au long du parcours créateur, une force semble sans cesse menacer le sujet de la parole et ce, jusqu'à *Obombre*, dernier roman, inachevé, non publié du vivant de l'auteur, et qui apparaît comme la marque éloquente du triomphe de la pulsion de mort par le silence. La pulsion désunifiante qui se lit notamment par l'obsession du suicide est présente autant dans les romans que dans le *Journal*. Plusieurs passages en témoignent, dont celui-ci datant de 1966 : « Le suicide. Noirceur, nuit blanche, point d'ombre, jour mort. Le suicide supprime ce qui suit, ce qui succède, ce qui menace, ce qui allait venir. » (*J* : 271) Il y a également quelques allusions au « projet », notamment dans le dernier passage du *Journal* qui date de 1971 : « Dans quelques minutes je commence mon inavouable opération. Emmanuel aura perdu son père » (*J* : 276). Sur le plan de la fiction, la disparition semble devenir le moyen symbolique d'advenir en tant que tel et désiré : « [l']assomption sera totale ou dérisoire<sup>89</sup> ». Ainsi, une tension s'inscrit de part en part dans les textes, à commencer par le *Journal* qui révèle un certain mouvement perceptible dans la fragmentation de l'énonciation, ce qui est lisible par les sauts impromptus d'une idée à l'autre ou encore la présence de certains passages qui ressemblent davantage à des notes de lectures<sup>90</sup>. Le « je » y décrit son parcours sinueux par fragments qui côtoient les passages où il commente d'autres textes littéraires et philosophiques ou encore des moments de réflexion

<sup>89</sup> Jacques Cardinal écrit d'ailleurs : « L'alliance aquinienne de la mort et de l'écriture dans le symbolisme funèbre de la pierre tombale relèverait surtout d'un désir de fondation, et non seulement d'une expérience du désœuvrement ou de la négativité propre à une modernité. » (Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 18)

<sup>90</sup> Par exemple : « *Samedi le 12 septembre 64/ J'ai terminé la lecture de l'Envers de l'histoire contemporaine* de Balzac. Je demeure ébloui par la puissance et le grand style de ce roman : le mystère n'y est pas qu'une manière superficielle de voiler les choses qui vont de soi. » (En italique dans le texte. *J* : 268) Aquin reconnaît ici chez Balzac un des motifs qui l'animent lui-même : la question du mystère et du voile.



par rapport à ses états d'âme ou à ses relations amoureuses et amicales, le tout formant un texte étrange et hétéroclite ne correspondant pas à la forme traditionnelle du journal (*intime* ou *de bord*). À un certain moment daté de 1953, l'idée même d'écrire un journal intime déplaît au « je », ce qui dit qu'autre chose est peut-être en jeu :

Parler de moi — à moi — répugne maintenant à mon esprit uniquement tendu vers l'extroversion, vers la production d'une œuvre. Aucun journal intime n'a jamais valu, pour son auteur, la production d'une œuvre véritable ou l'accomplissement d'un beau geste. M'écrire des choses sur mon compte ne me paraît pas tellement sérieux — et je fais assez bon marché, somme toute, des tourments de mon âme pour m'en servir dans une œuvre sans aucun scrupule, alors qu'il me pèse de les analyser pour moi seul. (*J* : 168-169)

D'ailleurs, en dehors de la segmentation par dates qui se présentent avant chaque fragment, l'état du *Journal* n'est pas sans rappeler la forme elle-même atypique de ses romans, forme qui représente et écrit singulièrement son sujet.

### 1.1.2 L'écriture comme scène pulsionnelle

Dans le *Journal*, la conception de l'écriture correspond, dans la perspective de la tension pulsionnelle, à une intensité du *vivre* et où le fait d'écrire devient *un acte* (*J* : 194) :

L'art dans le roman c'est d'abord la puissance dramatique ; la faculté de rendre, en plus intime et en plus fort, les drames qui sont les jointures de nos existences. Il faut d'abord sentir intensément ces *drames* dissimulés sous les couches mortes de l'habitude, de l'ennui, du mensonge, de l'imitation. (En italique dans le texte. *J* : 110)

L'acte d'écrire se produit à partir d'un néant à l'œuvre, synonyme du vide de l'existence, qui travaille le « je » : « Je suis dans mon propre désert, seul devant le vide présent, le vide à venir et tentant maladroitement de racheter le passé » (*J* : 152). Il se construit précisément dans l'action des mots, contre, en quelque sorte, ces « couches mortes de l'habitude, de l'ennui, du mensonge, de l'imitation », bref de tout ce qui fige le mouvement vital et qui serait du côté d'une totalisation recherchée qui coïncide avec la mort. Ainsi, s'énonce la nécessité de la perpétuelle quête d'une écriture pouvant rendre « les drames qui sont les jointures » de l'existence, le fait de vivre étant intriqué à la parole<sup>91</sup>. Vivre est forcément toujours nécessairement intense et tragique :

<sup>91</sup> Ce rapport entre l'art et la vie se retrouve partout dans l'œuvre romanesque et pararomanesque. Dans *Neige noire*, toute une réflexion a lieu concernant le mode à utiliser pour rendre le mieux

Il n'y a vraiment qu'une tragédie et je veux la trouver — je veux la vivre, ne jamais m'en éloigner car c'est le salut. Je veux m'y perdre et vivre une vie totale. À ce moment — je pourrai peut-être l'écrire. (J : 133)

Pour sa part, le *Journal* se présente comme une trace écrite qui répond en quelque sorte à ce qui anime la production romanesque, le désir de rendre une « vie totale » et rendre par le fait même la « tragédie » qui y est sous-jacente. L'écriture décrite comme une *action*, bien souvent caractérisée par la violence, s'inscrira au fil de l'œuvre dans une dimension inéluctablement politique qui rejoint le collectif<sup>92</sup>, mais l'écrivain a d'abord et avant tout comme préoccupation de « circonscrire [son] être, de l'affirmer » (J : 181). Au désir de se *dire* qui caractérise bien la posture aquinienne répondent les multiples contorsions et digressions d'un style propice à perdre le lecteur. Il y a des moments dans le *Journal* où les « états d'âme » de l'écrivain semblent correspondre à son style, si l'on peut dire, tels que celui-ci, daté du 23 juin 1952 : « Toute pensée, toute sensation qui vient me visiter me procure une vive irritation, et je deviens la proie facile de mes désirs d'extase, je m'épuise en mouvements incomplets et maladroits, comme un poisson que la marée a jeté sur la grève et qui se débat en vain. » (J : 126) Dans l'acte de l'écriture, le sujet se joue son propre théâtre<sup>93</sup>, intriqué dans ses circonvolutions, ses labyrinthes et les multiples masques qui le signent. Cela s'inscrit dans la poétique de l'écriture qui est profondément baroque, notamment à cause de ce mouvement nécessaire — dramatique, tragique, intense — perceptible<sup>94</sup>. La manière

---

possible le mouvement de la vie, ce dont le passage suivant est un exemple : « L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins précis dans la description, rend ce qui est le plus précieux chez les êtres qu'il représente : le mouvement. » (NN : 45)

<sup>92</sup> On n'a qu'à se rappeler certains passages tels que celui-ci, dans *Trou de mémoire* : « Il faut zombifier à mort la chambre bassement basse du Bas Canada et tout faire sauter. Maudite machine ! J'ai beau lui enfoncer les caractères romains avec doigté, elle me résiste. » (TM : 23) La corrélation entre l'action politique et l'écriture chez Aquin apparaît évidente et l'intérêt pour les sujets politiques s'inscrit sur le plan national, mais aussi sur un plan plus large. Dans le quatrième cahier du *Journal*, le « je » mentionne le désir de devenir « spécialiste en politique mondiale » (J : 171).

<sup>93</sup> Rappelons déjà les derniers mots de *Neige noire* : « Éva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchaînées » (NN : 278). Le théâtre, lieu de la scène et donc d'un espace de visibilité, peut se lire ici comme la métaphore de l'écriture.

<sup>94</sup> L'intérêt d'Aquin pour le baroque, comme forme et comme représentation, est connu. Patricia Smart dans *Hubert Aquin, agent double* l'a souligné très tôt au sein la critique : « Pour Aquin le baroque est plus qu'un stade révolu de l'histoire occidentale. [...] L'esprit baroque, au contraire, reconnaissant que la réalité est insaisissable, s'intéresse à la lutte qui s'engage lorsque l'homme essaie de maîtriser le réel. [...] [L]'unité de l'œuvre baroque est une unité précaire, qui se détruit d'elle-même pour renvoyer à la fragmentation d'où elle est sortie. L'esprit baroque est donc ironique et lucide; sa

baroque d'écrire contribue dans les nombreux textes d'Aquin à masquer une part du sujet, mais aussi et surtout à le révéler à travers la représentation. Un autre passage souligne le désir de jouer par l'écriture de sa propre image, de s'écrire surtout de façon « mystifiante » :

L'expression obscure, hermétique ou le culte du mystère verbal dénote, à proprement parler, une volonté de « cacher quelque chose ». Ce besoin de cacher (qui se différencie toujours du goût ou de la mode littéraire) manifeste que l'auteur est coupable. L'obscurité esthétique (et le clair-obscur même) expriment [sic] une culpabilité secrète, profonde ou diffuse. [...] La forme qu'elle se donne est ontologique : cette forme même est coupable puisqu'elle se voile, se dissimule, fuit, échappe, se meut dans une noirceur aimée et choisie. Le mystère formel devient ainsi une dynamique profonde qui exprime, voile mais libère aussi l'âme obscurcie par une faute ou par un crime. Ainsi, ce goût littéraire que j'ai pour le mystère procède de ce noyau intérieur que je ne connais pas encore en moi, mais qui me fait engendrer, quand j'écris, des formes obscures, déguisées, mystifiantes. (J : 200)

Le désir de celui qui parle correspond à la figure du kaléidoscope mentionnée précédemment, à la « fragmentation asymétrique de [s]on masque [qui] ne sera jamais autre chose qu'une défiguration, son éclatement jamais autre chose que le résultat du hasard, consécutif à une déflagration » (J : 258), cela répondant à l'intensité de la « tragédie » par laquelle se définit le sujet. L'idée du surhomme nietzschéen, artiste tragique et dionysien, apparaît en arrière-fond de la conception que le « je » a de lui-même. Anthony Wall revient sur l'importance de la pensée de Nietzsche chez Aquin :

On ne devrait jamais, à mon sens, sous-estimer l'importance de Nietzsche dans la vie intellectuelle d'Hubert Aquin, et peut-être cette importance est-elle d'autant plus forte, d'autant plus insidieuse, qu'elle semble quasi-inexistante dans les *Itinéraires d'Hubert Aquin* publiés en 1992 par Guylaine Massoutre. Toutefois, même là, Nietzsche apparaît comme un auteur capital dans la trajectoire livresque que dessine Massoutre : on pourrait même dire que Nietzsche brille par son absence flamboyante. Après tout, *La Volonté de puissance* a la distinction exquise d'être, parmi les nombreux livres contenus dans la bonne bibliothèque personnelle d'Hubert Aquin, un des rares qu'il ait entrepris de détruire lors d'un accès de colère [Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Leméac, 1992, p. 54, 156], et Nietzsche représente aussi le thème d'un texte, aujourd'hui perdu, qu'il aurait préparé pour Radio-Canada dans le cadre de la série « philosophes et penseurs » [*Ibid.*, p. 87]<sup>95</sup>.

---

vision du monde est dialectique; son œuvre est ouverte et mobile. » (En italique dans le texte. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 12-13). Dans *Le désir du roman*, Anne Élane Cliche reprend de manière très éclairante la question du baroque chez Aquin (voir entre autres, p. 67-72).

<sup>95</sup> Anthony Wall, « Oublier tout ça. Le défaut de mémoire chez Aquin », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 120.



Le surhomme nietzschéen n'est pas la seule figure importante que l'on retrouve chez Aquin puisqu'il y en a une autre qui se trouve lisible tout aussi implicitement dans les propos du *Journal* et qui parle aussi du tragique et de sa fragmentation : le Christ. Les romans, récits et autres textes du corpus (articles, conférences et textes de réflexion divers dont la plupart sont regroupés dans les *Mélanges littéraires*) exposent encore davantage que ne le fait le *Journal* la tension qui en résulte.

### 1.1.3 Le sujet à l'œuvre : entre l'affirmation et la dispersion

Si tenter de saisir le sujet aquinien amène ici à reconnaître qu'il ne se circonscrit que partiellement et dans les rouages mouvants du kaléidoscope, son désir n'en reste pas moins lisible et le *Journal* se présente comme un masque révélateur, un autre morceau signifiant de la mosaïque aquinienne, mais surtout une autre partie singulière de la fiction. L'écriture nécessaire se présente comme la mise en acte de la tension qui habite le « je » et donc d'une ouverture sur la pensée, un questionnement éternellement relancé, où l'acte est pris au sein même de quelque chose de l'ordre du pulsionnel qui tend à la fois vers la dissolution (lorsque la « création artistique » n'arrive pas à advenir) et vers son contraire, l'affirmation. De là d'ailleurs l'inscription d'un mouvement vital perceptible où le sujet semble se débattre, « comme un poisson que la marée a jeté sur la grève » (*J* : 126), avec ce qui l'entraîne dans le néant, qui est aussi un retour aux origines<sup>96</sup>. C'est à partir de ce mouvement qu'il dresse un portrait métaphorique de lui-même :

Avouons ceci : j'aime la vie, j'aime la compliquer à mon aise et regretter après de l'avoir compliquée. J'aime passer à côté de la femme qui m'attire et dire ensuite que j'ai méconnu celle que j'aimais vraiment. J'aime aussi quand tout va mal me faire accroire que tout aurait pu aller autrement si... et cela ajoute à ma peine le tourment du regret, et, il faut bien l'avouer finalement, j'aime le regret. J'aime me torturer au nom de l'impossible et m'accabler du poids de l'irréparable. Rien ne me plaît tant au fond que la certitude de l'irréversible, que le désespoir rassurant de dire : « Tout est gâché, il aurait fallu que... » Je ne fais rien pour réparer, et j'aime contempler mes ruines. Plus il y en a plus je me plais. Je suis beau quand je suis en ruines : mon front se relève, mes

---

<sup>96</sup> L'écriture semble avoir vraisemblablement la fonction de « remparts » : « Aussitôt que ne me requiert pas une action ou un engagement social, le langage intérieur devient mon seul salut — l'action vers quoi convergent ma disponibilité et mes forces inemployées "ailleurs". L'écriture est l'épave qui me retient alors à la surface. Un roman, une œuvre à faire dressent autour de l'âme errante des parois qui la protègent de l'anéantissement. » (*J* : 181)

yeux se creusent et je me tiens comme les colonnes solitaires et sans appui qui regardent fièrement la mer Égée. Je suis un temple qui s'est détruit lui-même et qui préfère demeurer une belle ruine que de se relever. (J : 153)

La description d'un moi en « ruines » traduit le ratage perpétuel et la jouissance qui semble s'y produire, lorsque le « je » mentionne qu'il aime compliquer la vie pour ensuite le regretter, et ce, en réponse au désir perpétuel d'échapper à ce qui pourrait, enfin, se clore et par le fait même se figer. Ce véritable combat se livre d'ailleurs jusqu'à atteindre une violence qui se retourne sur le sujet, ce qui est illustré par l'image d'« un temple qui s'est détruit lui-même ». La violence crue que livrent les fragments sans cesse ramenés au ton de la confession (ce qui n'est pas sans rappeler le ton de *L'invention de la mort*, *Trou de mémoire* ou *L'Antiphonaire*) rappelle en ce sens les textes de fiction (romans, récits, nouvelles). On n'a qu'à penser aux scènes de viols et de meurtres typiques des romans d'Aquin, mais surtout à ce que le « je » du *Journal* dit de la violence au sein même de l'énonciation, comme s'il s'agissait d'un corps avec lequel il est aux prises et duquel doit surgir une voix hurlante :

Bousculer le langage. Briser ses articulations, le faire éclater sous la pression intolérable de ma force : désécrire s'il le faut, crier, hurler plutôt que des phrases, utiliser des structures motiles comme des haut-parleurs de ma fureur et de ma cruauté. Écrire comme on assassine : sans pitié, sans régression émotive, avec une précision et dans un style intraitable. Que l'écriture retentisse cet acte fondamental premier : tuer. Créer la beauté homicide. (J : 263)

La violence se présente aussi comme le retournement d'une furie du sujet sur sa propre personne :

L'homme convaincu de lui-même ne feint pas : tous les personnages dont je m'affuble voudraient masquer celui que je n'ose être [...] Quand je suis intérieurement très rabattu, je déborde de personnages — et de ceux surtout qui sont la risée ou la vengeance de moi-même. L'acteur joue contre lui-même. (J : 79)

La violence produit le débordement qui caractérise la poétique aquinienne et qu'incarnent l'art et l'écriture pour le je-écrivain, dans la mesure où l'art est « [c]ette fête [...] excédante, trop forte [« l'art doit toujours aller trop loin »] ; il est un miroir où je me vois depuis trop longtemps et que tout à coup je fracasse avec mon seul regard concentré. » (J : 65) Tenter de se voir chez le « je » — « Me regarder est inachevé » (J : 46) — en s'inscrivant sur une scène scripturale encombrée témoigne donc d'un désir manifeste de surgir et ce, dans toute la violence que cela suppose. Ce désir semble d'ailleurs engendrer davantage son contraire (le



masque, la fuite, la disparition), la parole cherchant à souligner précisément ce qui ne peut se donner à voir, tel que le ferait ce « regard concentré » à la puissance fracassante fantasmée dans « le récit » de l'écrivain.

#### 1.1.4 L'inscription de la violence du réel

Le sujet qui s'énonce dans le *Journal* témoigne donc, d'une manière directe, de ce que les romans ne cessent de mettre en scène : l'expérience incontournable d'une nécessité débordante, intense et tragique de vivre. Celle-ci en passe par la reconnaissance d'une certaine violence du réel, le réel en tant qu'il échappe précisément à la parole et à la représentation, qui le structure et qui lui fait donc violence, ce qui s'inscrit dans une posture qui a tout à voir avec ce qu'on peut qualifier de « masochiste<sup>97</sup> ». À l'époque de *Prochain épisode*, l'image que le « je » donne de lui correspond à cette posture :

Si je me dévoilais! Si, au fond, je racontais tout simplement l'histoire lamentable d'un homme impuissant, dégoûté, privé d'âme, épris de grandeur mais condamné à la réalité. L'histoire d'un homme qui vivrait toujours en dessous : qui rêve de transe, de possession, de voyage, et stagne sur place. L'histoire de l'écrivain qui peine pour trouver son histoire et qui vit en deça de ce qu'il imagine. Il imagine une histoire de vol et d'amour — puis tente de la vivre mais combien maladroitement et avec quels dégâts<sup>98</sup> ! (J : 220-221)

---

<sup>97</sup> Dans « Pulsions et destins des pulsions », Freud dit préalablement que le masochisme prend son origine dans le sadisme : « *Le retournement sur la personne propre* se laisse mieux saisir dès que l'on considère que le masochisme est précisément un sadisme retourné sur le moi propre et que l'exhibition inclut le fait de regarder son propre corps. L'observation analytique ne laisse aucun doute sur ce point : le masochiste jouit, lui aussi, de la fureur dirigée sur sa propre personne, l'exhibitionniste partage la jouissance de celui qui le regarde se dénuder. L'essentiel dans le processus est donc le changement de l'*objet*, le but demeurant inchangé. » (En italique dans le texte. Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions, *op. cit.*, p. 25) Un peu plus loin, il donne une définition du sadisme en disant qu'il « consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet. » (*Ibid.*, p. 26) Dans *Le problème économique du masochisme* (1924), Freud va revenir sur cette conception et se trouve à souligner plutôt l'interdépendance des deux et la primauté du masochisme à l'origine de la vie. Chez Aquin, cette question apparaît d'ailleurs assez complexe, ce dont témoigne la mise en scène d'un personnage comme Christine dans *L'Antiphonaire*.

<sup>98</sup> Ce fragment rappelle la trame de *L'invention de la mort* qui met précisément en scène ce qui est énoncé. Comme beaucoup de premiers romans chez un auteur (c'est aussi le cas chez Duras avec *Les impudents* qui est une métaphore de son histoire familiale, des différents rapports avec sa mère, ses frères, etc.), *L'invention de la mort* se présente comme un portrait du « je » où les lieux à la fois structurants et déstructurants, ceux qui hantent l'écriture des autres romans comme du *Journal*, sont mis en place.

Non seulement le ratage, illustré par les « dégâts », est désigné dans le processus (de passer de *l'écrire* au *vivre* comme si l'écrit pouvait engendrer le réel), mais aussi la répétition, le retour sur les mêmes « lieux » problématiques, engendrée par le fait d'être « épris de grandeur mais condamné à la réalité » ou encore de rêver de « transe, de possession, de voyage » et de « stagne[r] sur place », soulignant le fait que le je-écrivain se perçoit de manière douloureuse comme manquant. On reconnaît ici un des traits de l'œuvre romanesque dans l'idée d'une répétition générée précisément par les effets de ratage qui sont aussi effets de jouissance. Quelque temps avant, en 1960, le « je » énonce sa propre vision de la répétition qu'il compare alors au procédé de l'énumération, ce qui est révélateur du sujet :

Pour moi, rien n'est plus éloquent que la répétition, véritable approfondissement du réel par le retour d'un même nom, d'une même vision. Une chose, une image répétées se doublent : et il serait faux de croire que la répétition exacte<sup>99</sup> n'ajoute rien. Ce qui est répété grandit, s'affirme, s'étend. [...] L'énumération est mouvement, voyage, périple : elle confère une valeur épique à chaque forme de sa figure. Nous épuisons ainsi le réel, tandis que la répétition, immobile, est un approfondissement patient : elle creuse un puits, elle rend de ce fait insondables le moi ou la chose dont la raison se serait vite débarrassée à première vue. (J : 187)

À la fois creuset (« approfondissement ») et masque (« elle rend de ce fait insondables le moi ou la chose »), la répétition procède donc du désir de se révéler et d'avancer, aussi paradoxal que cela puisse être, masqué. Mais, surtout, s'inscrit ici le désir, *malgré* et peut-être *à partir de* ces « énumérations » — véritables métaphores des nombreuses digressions, parenthèses et autres effets labyrinthiques de l'écriture —, de creuser la surface de la représentation et de ce qui constitue l'énonciation, afin de faire surgir le réel lui-même. Les énumérations et la répétition en tant que possibilités de l'écriture à devenir un « véritable approfondissement du réel », se répondent pour former les circonvolutions du kaléidoscope aquinien.

La confrontation avec le réel recherché demeure chez Aquin tout aussi problématique qu'importante : « Comment m'ajuster sur un réel que des cloisons m'empêchent de toucher, que des distances débilitantes m'empêchent d'expérimenter à nouveau pour voir s'il m'obéit encore et si je suis encore capable d'agir sur lui? » (J : 265). Elle amène l'écriture à circonscrire malgré et par son propre débordement l'impossible, à jouer par moments à

---

<sup>99</sup> La répétition n'est jamais exacte dans les romans d'Aquin et participe plutôt de ce qu'on peut nommer la répétition *variationnelle* ou encore *l'éternel retour nietzschéen*.

devenir chez l'écrivain une toute-puissance qui vise à en triompher. En effet, l'écriture cherche à devenir bien davantage qu'un rempart :

La symbolisation implique un distancement du réel, un écart. L'écriture ainsi se substitue au réel, elle finit par le remplacer. Plus elle est symboliste, plus elle manifeste une schizophrénie métaphysique. Vice-versa aussi. La symbolique est un écran, une appropriation schizoïde du réel lointain et redouté. L'image ainsi fuit toujours ce qu'elle veut exprimer. L'image est exilante : elle éloigne. À la limite, elle nie. (J : 191)

L'« écran » tout comme « l'image », entendue ici au sens littéraire, sont engendrés par la parole elle-même et l'écriture cherche à se « substituer au réel », mais « fuit toujours ce qu'elle veut exprimer ». Le désir de faire de l'écriture une « appropriation schizoïde du réel lointain et redouté » trouve réponse, quelques pages avant cette affirmation de janvier 1961 (en décembre 1960), dans une réflexion à propos des liens problématiques entre la littérature (sur le plan symbolique) contemporaine et la réalité. La division qui s'opère entre les notions de « symbolique » et de « réalité » tente néanmoins et malgré tout d'être dépassée et renversée :

Il faut aller plus loin, je dois aller plus loin et englober dans ma vision cette réalité-désarçonnée (mais inchangeable!) et le symbolique qui, en vérité, est devenu seconde réalité et fait partie de la réalité au même titre que les arbres et les ruisseaux. [...] Le symbole est une des multiples parcelles de la réalité : il n'en est pas moins le symbole! Tout est réel, à différents degrés : chaque œuvre d'art (ou de représentation) repose sur le postulat que tout ce qui a précédé est réel, chose ou symbole. (J : 185)

Au sein de la réflexion, on retrouve le désir de totalisation qui ne cesse de s'exprimer dans le *Journal*, véritable pulsion qui vise à s'approprier ce qui échappe à la parole, à embrasser l'impossible. L'importance du symbolique est saisie dans sa possibilité de dire quelque chose du réel à l'œuvre dans l'écriture, le réel en tant qu'il structure et déstructure le sujet :

Notre style de vie se transpose nécessairement dans notre art ; un passage réciproque se fait de l'un à l'autre, si bien que ces deux styles vivent de leur interpénétration. Ce danger me guette dans mon style : que l'intensité dont j'espère constamment le charger se dissipe en voulant s'excéder. (J : 76)

Ce qui détermine le sujet aquinien pris dans sa propre violence et singularise par le fait même l'écriture, une écriture profondément baroque, se précise ici : « Ma peinture est trop chargée — on n'y reconnaît plus le motif central. Les lignes se luttent, s'entrelacent et se perdent : cette œuvre déroutée devient excentrique. » (J : 73) Le « je » énonce plus tôt le fait

que cette tendance le dépasse : « Il y a toujours trop de mots dans une œuvre d'écrivain, je voudrais les réduire à l'indispensable. Ces chroniques reposées, faciles il ne faut pas les écrire. Il y a toujours trop de mots entre moi et moi : ils encombrent, et à force d'en mettre leur transparence devient opacité. » (*J* : 56) Ainsi, par le désir de dire l'impossible et par le fait même d'arriver à voir ce qui ne peut pas se voir, c'est-à-dire ici soi-même, quelque chose du sujet se saisit donc à la lumière du *Journal*. Cela se produit dans la reconnaissance de l'échec, la répétition d'un parcours qui n'a pas d'issue, quelque chose de l'ordre d'une jouissance — et non d'un plaisir — qui se constitue dans un perpétuel raté. Le suicide devenant un jeu qui vise à faire advenir paradoxalement le sujet (pour ce qui se tient dans le cadre de l'écriture), les multiples ratés tout comme les masques participent de la tension salvatrice. La tension devient un lieu de reconnaissance profonde du sujet allant à la rencontre du réel « lointain et redouté » :

Je choisis ma destruction, dans ce cas, je le sais, mais ma destruction seule peut me sauver. Je ne construirai mon œuvre que sur les ruines de ma vie que j'aurai consciemment anéantie. On ne prend pas à la fois la sécurité et l'excès, la vie rangée et l'art ! Je veux ma destruction : je veux avoir la force de faire un malheur qui m'enfantera. (*J* : 204)

On verra que le *Journal* est éloquent et se présente telle une caisse de résonance pour les romans, notamment à propos de la tension à l'œuvre dans le processus d'écriture ainsi qu'au niveau de l'obsession du « je » cherchant à se faire surgir en tant que sujet par la parole. L'œuvre romanesque actualise sur le plan de la fiction ce que l'écriture du *Journal* met en chantier tout au long du processus de création et où se dessinent les « lieux structurants ». Dès lors, l'écriture d'un roman — et à ce moment, il s'agit de *Prochain épisode* — « représente — mais cela était imprévu — une victoire assez joyeuse de la fiction sur l'autobiographie et le journal intime. En fin de compte, j'écris un roman qui m'écrit, si bien que le projet de cette histoire double au départ, s'unifie victorieusement. » (*J* : 269) On remarquera que le fantasme d'unification, quoique lisible dans les romans et notamment dans la structure de *Prochain épisode*, n'en donne pas moins à lire une fragmentation constitutive pour le sujet qui s'y énonce.



## 1.2 *Écrire, La vie matérielle, Le Monde extérieur* : fictions du sujet-Duras

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter.

Marguerite Duras, *Écrire*

### 1.2.1 Le pararomanesque comme fragments de l'œuvre et lieu d'une métaécriture

Dans l'œuvre durassienne, trois des livres qui entourent la fiction commentent plus particulièrement à la fois l'acte d'écriture, l'œuvre écrite et publiée, et les « lieux » qui singularisent le sujet. D'autres livres qu'on peut qualifier de « pararomanesques », dont *L'Été 80* (1980) et *Outside* (1984), sont tout aussi intéressants à lire, mais dans la perspective du rapport à l'actualité ou à des faits historiques importants chez Duras. Contrairement au journal d'Aquin qui n'a pas pour fin la publication, Marguerite Duras a fait un certain travail sur quelques textes en vue de l'édition. Les livres se distinguent des romans dans leur composition sous forme de fragments portant des titres (dans le cas de *La vie matérielle* et du *Monde extérieur*). Dans la préface du premier, elle explique bien le contexte singulier de la publication : « *J'ai hésité à le publier mais aucune formation livresque prévue ou en cours n'aurait pu contenir cette écriture flottante de « La vie matérielle », ces aller-et-retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun.* » (En italique dans le texte. VM : 8) Sa présentation enjoint bel et bien à penser ces textes comme le prolongement des œuvres de fiction (romanesques, scénaristiques, dramatiques ou poétiques) sur une scène différente. La parole y raconte le processus de l'écriture en train de s'accomplir ou des œuvres écrites antérieurement et publiées, comme *Le ravisement de Lol V. Stein*, *L'homme atlantique* ou encore *L'Amant*. En ce qui a trait au contexte de publication, *Le Monde extérieur* est un livre différent de *La vie matérielle* et d'*Écrire*. En avant-propos, Duras dit considérer les textes, à juste titre, comme des « *fragments échappés à son œuvre [qui] en*

*forment une part complémentaire* » (en italique dans le texte, ME : 7), qui recourent certains lieux problématiques et signifiants dont celui de l'écriture. Toutefois, pour ce livre, c'est Christiane Blot-Labarrère qui a fait le travail en réunissant des articles de journaux, des préfaces, des lettres ou des textes lui ayant été confiés tout comme Yann Andréa a fait le travail pour le premier *Outside* (1984) — le sous-titre du *Monde extérieur* est d'ailleurs *Outside 2. La vie matérielle et Écrire* constituent des textes différents en ce sens et peut-être aussi plus près des « lieux » obsédants que l'on retrouve dans l'œuvre de fiction.

Pour sa part, *Écrire* est encore un livre différent des deux autres, près de la fiction tant par le ton (ce qui est le propre également des deux autres) que par les ruptures se produisant à l'intérieur d'une réflexion menée en continu. La réflexion apparaît, comme cela est noté au sujet de *La vie matérielle*, à la manière d'une « écriture flottante » se nouant ici précisément à partir de ce qu'est l'écriture, de ce qu'elle représente pour le « je » énonciateur, dans une forme qui évoque davantage l'essai, si on la compare à *La vie matérielle* et *Le Monde extérieur*. Dans *Écrire*, il n'y a donc pas de séparation en fragments précédés d'un titre (convoquant une image, une couleur, un mot signifiant<sup>100</sup> et qui oblige parfois à en interpréter le sens vis-à-vis du sujet traité), cette structure donnant notamment à *La vie matérielle* l'aspect d'un recueil de fragments eux-mêmes écrits de manière fragmentaire. Dans *Écrire*, il y a aussi fragmentation, mais elle est surtout perceptible dans les sauts d'une idée à l'autre (par la parataxe entre autres) ainsi que dans les blancs du texte entre des blocs de réflexion. Par exemple :

Un livre ouvert c'est aussi la nuit.

Je ne sais pas pourquoi, ces mots que je viens de dire me font pleurer.

Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. Écrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher. Et il faut cependant accepter ça : gâcher le ratage c'est revenir vers un autre livre, vers un autre possible de ce même livre. (É : 35)

---

<sup>100</sup> On n'a qu'à penser à des titres comme « L'odeur chimique », « Le bloc noir », « Le bleu de l'écharpe », « L'alcool » (*La vie matérielle*), « Moi », « Le noir atlantique », « Les amants » (*Le Monde extérieur*).

D'une manière qui n'est pas sans rappeler Aquin, l'écriture ainsi désignée semble toujours chercher à se rapprocher de quelque chose qui est difficile à nommer, « ce qui précède l'écrit », et qui est l'objet d'un ratage nécessaire afin de « revenir vers un autre livre, vers un autre possible de ce même livre<sup>101</sup> ». Sur le plan formel, les pauses entre les fragments donnent presque à sentir le souffle du « je » qui s'énonce et les silences nécessaires dans la construction du sens qui en passe par la parole vive. La parole elle-même s'avance dans des chemins souvent marqués par la contradiction, qui revient sur ses pas pour que le sens recherché émerge. On peut prendre, à titre d'exemple, un passage dans les premières pages d'*Écrire* où le « je » se questionne sur la place que prend l'écriture, à savoir que s'il avait fait autre chose en plus, il n'aurait pas écrit. Après avoir été énoncée, l'affirmation est tout de suite contredite et laissée là, donnée à lire, exhibée : « Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit de livres. Mais je n'en suis pas sûre. Je crois aussi que c'est faux. Je crois que j'aurais écrit des livres dans tous les cas, même dans ce cas de la musique parallèle. » (É : 22)

Les blancs et les silences indiquent peut-être ce qui pourrait être conçu comme le souffle présent dans la matérialité des mots. Dans *Gestes d'air et de pierre*, Georges Didi-Huberman conceptualise ainsi le souffle :

La plus juste parole n'est surtout pas celle qui prétend « dire toujours la vérité ». Il ne s'agit même pas de la « mi-dire », cette vérité, en se réglant théoriquement sur le manque structurel dont les mots, par la force des choses sont marqués [J. Lacan, « Télévision », dans *Autre écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 509]. Il s'agit de l'*accentuer*. De l'éclairer — fugitivement, lacunairement — par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. [...] C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> C'est ce qui se produit bien souvent dans l'œuvre de manière assez explicite, avec *Les yeux bleus cheveux noirs* qui réécrit autrement *La maladie de la mort* ou encore *L'Amant de la Chine du Nord* qui raconte sous un autre angle narratif *L'Amant*.

<sup>102</sup> Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 9.

À ce propos, le dernier texte paru en 1999 de manière posthume, *C'est tout*<sup>103</sup> ainsi qu'un projet à la fois poétique et photographique comme *La mer écrite* (1996) donnent une place importante au souffle. Petit livre essentiellement poétique, *La mer écrite* fait se côtoyer les photographies d'Hélène Bamberger (prises sous la direction de Duras lors de promenades) et de courts fragments écrits en vers par Duras. L'idée de ce projet est énoncée par l'auteur en quatrième de couverture : « *Que pourrait-on montrer d'autre que ce qu'on voit? Ce qui est simplement vrai et qui échappe à l'homme.* » (En italique dans le texte) Tout le travail de composition semble avoir voulu faire émerger une autre vision que celle du visible, par la coexistence des mots et d'une image qui ne coïncident pas. Duras a utilisé cette technique précédemment au cinéma, notamment dans *Le Navire Night* (1978) et *Les mains négatives* (1978), pour n'en nommer que deux. *La mer écrite* tout comme *C'est tout* révèlent l'aboutissement, sur le plan de l'écriture, d'une poétique qui va se dépouiller au fil du temps, dans sa quête d'une énonciation qui cherche la phrase et même le mot juste. Le sujet de l'écriture recherche ainsi une certaine vivacité du *dire* dans la perspective de la voix — du *corps* — (impliquant sa musicalité, sa tonalité, ses sons, mais aussi son souffle) : « Écrire c'est très près du rythme de la parole » (CT : 13). Chez Duras, il faut reconnaître l'impact certain et le poids des mots engendrés par une poétique qui conduit à la réduction, dans le dépouillement extrême de la langue, et qui cherche en quelque sorte à faire éprouver, par le souffle qui s'incarne dans les blancs, le réel plus qu'à le représenter : « Et l'écriture qui court après le réel comme après l'urgence de dire, dessine la fiction d'un mot-montagne, uni à la matière du monde, de la parole orale archaïque, pure, d'une voix en prise directe avec la vie<sup>104</sup>. » Ces dernières paroles retranscrites dans *C'est tout* en traduisent à la fois la portée et la simplicité :

---

<sup>103</sup> Concernant le statut de ce livre, la couverture et l'avertissement de la nouvelle édition de 1999 témoignent d'une précaution prise par l'éditeur : « Ce livre contient une sélection de paroles dites par Marguerite Duras alors qu'elle était malade entre le 20 novembre 1994 et le 29 février 1996. Elles ont été recueillies et assemblées par Yann Andréa. La publication a été réalisée par Yann Andréa et les Éditions P.O.L sous leur seule responsabilité. » (CT : 6) Au-delà de la question du statut du livre et la polémique qu'il a suscitée, la signature de Duras y est suffisamment reconnaissable pour qu'on se permette d'y faire allusion afin de désigner la place de plus en plus grande que prennent le silence et la rupture.

<sup>104</sup> Alice Delmotte-Halter, *op. cit.*, p. 57. Elle poursuit : « L'expérimentation vocale, à l'œuvre dans les films de Duras, où la bande sonore tend à s'émanciper du sens premier de l'image, où le chant, le cri semblent jaillir des origines du monde, met à l'épreuve la formation du verbe dans le corps réel de l'acteur. De même, dans les textes ultérieurs à l'écart cinématographique, l'écrivain cherche à



*Le 26 février.*

Je vous ai connu très fort.  
Je vais partir vers un autre degré.  
Nulle part.

*Le 28 février.*

C'est fini.  
Tout est fini.  
C'est l'horreur.

*Le jeudi 29 février, 13h.*

Je vous aime.  
Au revoir. (CT : 60)

### 1.2.2 Le devenir-corps et la violence

Dans les textes pararomanesques, l'écriture se présente comme un des « lieux » où revient constamment la parole, un motif à définir et à redéfinir sans cesse (ce qui apparaît aussi dans certains textes de fiction dont *L'Amant* est au premier plan) et qui en constitue une véritable *méta-écriture*. L'écriture comme objet de la parole est caractérisée notamment par une continuité entre l'écrire et le vivre, jusqu'à relever d'une nécessité souvent difficile à porter pour l'écrivain mis en scène. Dans *Écrire*, il y a, par exemple, un passage où le « je » se désigne par le nom propre, nom d'écrivain qui participe de cette mise en scène : « Cette solitude, pour l'aborder, il faut en passer par la nuit. Dans la nuit, imaginer Duras dans son lit en train de dormir seule » (*É* : 32). Le « je » énonciateur indique la douleur *d'être dans*<sup>105</sup> l'écriture qui participe certainement d'une jouissance de l'écrire, de l'acte en lui-même et de ce qui s'y produit :

---

mettre ce mot épais, concret, l'épreuve du fonctionnement du langage dans son entier. » (*Ibid.*, p. 57-58)

<sup>105</sup> La particularité de se concevoir dans l'écriture, emporté par elle jusqu'à être arraché à la réalité du dehors, se comprend par l'importance de la maison comme lieu clos où se produit l'écriture : « C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. [...] C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis. » (*É* : 15)

La solitude, ça veut dire aussi : Ou la mort, ou le livre. Mais avant tout ça veut dire l'alcool. (*É* : 23)

Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. (*É* : 28)

Ça va très loin, l'écriture... Jusqu'à en finir avec. C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou<sup>106</sup>. (*É* : 30)

« Lieu » difficile à décrire sinon par analogie, l'écriture signifie la solitude et elle est décrite dans l'effet déréalisant qu'elle peut produire : sauvagerie, alcoolisme, peur, folie, mort. Le « je » révèle par le fait même la part obscure qui est actualisée par le fait d'écrire et qui en est le point d'origine, part logée en soi, et qui suppose une jouissance où douleur et plaisir se côtoient. Écrire ne peut se produire qu'en se trouvant « au fond d'un trou » (*É* : 24), qu'à partir de ce trou fondamental que Lacan a nommé en parlant de Lol V. Stein et que le « je » d'*Écrire* cite :

Personne ne peut la connaître, L.V.S., ni vous ni moi. Et même ce que Lacan en a dit, je ne l'ai jamais tout à fait compris. J'étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase de lui : « Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait et ce serait la catastrophe. » C'est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d'identité de principe, d'un « droit de dire » totalement ignoré des femmes. (*É* : 23-24)

Le « je » écrit à partir d'une absence fondatrice, absence à elle-même et aux autres, perte qui suppose l'absence d'histoire :

Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi : sa vie. Seule la pensée de la mort me rassemble ou l'amour de cet homme et de mon enfant. (*VM* : 88)

<sup>106</sup> « Quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcertation, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. » (*L* : 98) Aliette Armel souligne : « L'acte d'écrire n'est pas la mise en œuvre volontaire d'une pensée, d'idées, d'histoires préconçues, mais l'abandon à une action quasiment physique, organique qui consiste à vider tout ce qui encombre l'esprit pour se laisser envahir par ce qui vient de l'intérieur de soi, "qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans les limbes du récit à venir" [*VM* : 31]. Le vide, le trou, cette image durassienne par excellence, s'applique donc avant tout à l'écriture ». « La force magique de l'ombre interne », dans Alain Vircondelet (dir. publ.), *Marguerite Duras* (actes du colloque de Cerisy-la-salle), Paris, Écriture, 1994, p. 14.

L'absence d'histoire, sa pulvérisation « chaque jour » permet à l'acte d'écriture d'avoir lieu. Il s'agit d'un processus où, à parler à partir du manque fondateur, le sujet peut s'engendrer, ce qui implique nécessairement le passage par une certaine violence qui finit par se retourner contre ce même sujet. L'amour semble tout aussi bien s'accomplir dans et par une violence nécessaire à travers l'œuvre de fiction, qu'au niveau de ce qui est énoncé et de certaines scènes décrites dans les textes pararomanesques : « [o]n a encore fait l'amour. On ne pouvait plus se parler. On buvait. Dans le sang-froid, il frappait. Le visage. Et certains endroits du corps. » (*VM* : 18) L'amour devient un registre qui coïncide souvent avec une folie, avec ce qui mène le sujet vers son anéantissement, ce qui appartient à une pulsion de mort. La fin du court article « Moi » (le titre ne me semble pas dénué d'intérêt!) paru initialement dans *L'Autre journal* en mai 1986 énonce que la violence est une donnée reconnue comme structurale : « Je ne sais pas ce que c'est la non-violence, je ne peux même pas me la représenter. La paix avec soi, je ne sais pas ce que c'est. Je ne fais que des rêves tragiques, de haine ou bien d'amour. Mais je ne crois pas au rêve. J'écris. Ce qui m'émeut c'est moi-même. Ce qui me donne envie de pleurer c'est ma violence, c'est moi. » (*É* : 75). Le Moi se reconnaît dans la violence, et écrire demeure la marque profonde de cette reconnaissance — ce que d'autres termes désignent dans les premiers extraits ci-dessus (la solitude, la mort, l'alcool, la sauvagerie, la peur, la folie). L'alcool est un motif qui revient d'ailleurs constamment dans l'œuvre comme agent destructeur :

Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. Ce qui empêche de se tuer quand on est fou de l'ivresse alcoolique, c'est l'idée qu'une fois mort on ne boira plus. (*VM* : 20)

L'alcool reste attaché au souvenir de la violence sexuelle, il la fait resplendir, il en est indissociable. Mais en esprit. L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place. (*VM* : 21)

Tout comme l'ivresse est un état lié à l'écriture, sa contiguïté avec la mort et la jouissance est éclairante en regard de la violence qui s'opère au sein d'une dynamique propre au sujet. C'est dire que ce dernier est aux prises avec une tension que j'ai précédemment désignée chez Aquin dans la perspective d'un travail entre une pulsion de vie (dont l'écriture

apparaît comme une marque évidente) et une pulsion de mort<sup>107</sup>. Le rapport à l'alcool illustre la force du travail pulsionnel où la mort, tout en cherchant à advenir, rencontre un désir qui lui fait obstacle : celui de continuer à boire. Le fait d'énoncer le travail pulsionnel a pour effet de le mettre à distance et fait en sorte que le « je » se désubjective. Il finit par se voir comme un autre sous la forme d'un *moi imaginaire*, par désigner la part d'altérité nécessaire à l'écriture et, par le fait même, le clivage qui le détermine. L'effet est nommé dans *Écrire* et dans *La vie matérielle* :

Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelques fois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. (*É* : 64-65)

Écrire serait à l'extérieur de soi dans la confusion des temps : entre écrire et avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et *arriver jusqu'au non-sens*. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse. [...]

Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à *votre insu*. Ce n'est pas « transféré », il ne s'agit pas de ça. L'instinct dont je parle ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est illisible pour les autres. Je peux le dire autrement, je peux dire : ce serait lire sa propre écriture, ce premier état de votre écrit encore indéchiffrable pour les autres. [...]

Il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées. (Je souligne. *VM* : 30-31)

« L'image du bloc noir », ce qui existe dans « le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu » et qui « menace de s'évanouir » semble bien figurer l'altérité que le « je » conçoit comme déterminante et structurante dans sa propre écriture. Mouvement, l'acte d'écrire témoigne d'une pensée jamais fixe chez Duras qui explique les contradictions qu'on pourrait une après l'autre soulever : « *Le livre ne représente tout au plus que ce que j'en pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc il représente aussi ce que je*

<sup>107</sup> D'ailleurs, sans entrer sur un terrain comparatif douteux, je souligne qu'Aquin parle constamment dans *Le Journal*, surtout à partir d'une certaine époque, d'épisodes de consommation d'amphétamine et autres substances psychotropes sur un plan qui convoque le même type de dynamique, dont le passage suivant est un exemple : « Depuis deux mois, je vis sous l'effet exaltant puis déprimant de tous les dérivés possibles de l'amphétamine, puis je dors, dopé de méprobamate ! De là, une certaine alternance de folie et de dynamisme, les deux exprimant également un sentiment aigu d'irréalité ! » (*J* : 235).



*pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie*<sup>108</sup>. » (En italique dans le texte. VM: 7). Ainsi, le sujet semble être dans la reconnaissance d'un manque fondateur qui serait à l'origine de l'écriture et qui empêcherait toute entreprise de totalisation, tant au niveau d'une pensée (historique, politique, ontologique, etc.) portée par les textes que dans la représentation du monde, du réel et du moi, véritables vases communicants ou encore de la forme qui les fait devenir corps. Il en résulte une certaine indétermination nommée par rapport à ce qu'il peut dire de lui-même. C'est un peu ce qui est souligné en parlant de la photographie, véritable métaphore de l'écriture, de son effet :

On est toujours soit confondu, soit émerveillé, toujours étonné devant sa propre photo. On a toujours plus d'irréalité que l'autre. C'est soi qu'on voit le moins, dans la vie, y compris dans cette fausse perspective du miroir, au regard de l'image composée de soi qu'on veut retenir, la meilleure, celle du visage armé que l'on tente de retrouver quand on pose pour la photo. (VM: 100)

### 1.2.3 Le point aveugle de l'écriture

« L'image du bloc noir au milieu du monde » est, pourrait-on ajouter, le bloc noir derrière le regard, ce que Bernard Noël, dans son essai *Journal du regard*, nomme « la chambre noire » où « se trouve le point qui voit tout »<sup>109</sup>, lieu du sujet qui ne peut voir, mais à partir duquel il écrit. Certains paramètres, dont le paysage et plus particulièrement la mer — souvent représentée comme étant « noire » — qui en est la figure par excellence, ont cette fonction dans l'œuvre. Certaines couleurs sont ainsi dotées d'une signification singulière, elles sont porteuses d'un sens qui serait à comprendre davantage du côté du sensible que de l'intelligible. En plus du noir, je pense notamment au bleu qui est la couleur des yeux de

<sup>108</sup> Serait-ce pour cette raison que Duras dit avoir du mal avec le « livre » en tant que fini, terminé, définitif? C'est ce que le passage suivant semble suggérer : « Il faut que je revienne à des sentiments meilleurs envers le livre, que je ne le traite plus comme un objet blessant, hostile, une arme dirigée contre moi. Qu'est-ce qui est arrivé. C'est comme si j'apprenais que tout ne peut pas relever de l'écriture, que celle-ci s'arrête qu'on le veuille ou non devant des portes qui sont fermées alors que je crois le contraire, qu'elle traverse tout, les portes fermées aussi, peu importe la raison pourquoi. » (VM: 90)

<sup>109</sup> Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, p. 29. L'expression de « la chambre noire » se retrouve aussi un peu partout chez Duras, notamment dans des récits comme *Les yeux bleus cheveux noirs* ou *Yann Andréa Steiner*. La chambre noire est le lieu où se déroule l'histoire de l'impossibilité entre un homme et une femme, un lieu clos, propice au silence, dont la description est intimement liée à celle du sexe de la femme.

toutes (ou presque!) les femmes impénétrables et mystérieuses de l'œuvre : « Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie. » (*VM* : 33) Pour sa part, le noir, le *noir couleur* ainsi nommé par Duras, a été utilisé à l'occasion de la réalisation filmique du texte *L'Homme Atlantique* (1982). Dans *Le Monde extérieur*, il est question d'un choix pour l'écran noir, qui tient lieu de représentation durant les dix premières minutes du film, et du sens qui lui est attribué : « je ne voulais pas le remplir d'images tournées pour ça, pour lui, pour lui donner son plein d'images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. » (*ME* : 14). Le *noir couleur* aurait donc le pouvoir de convoquer le réel :

Et ce qu'il a que l'image n'a pas, c'est qu'il peut refléter les ombres qui passent devant lui, comme l'eau, la vitre. Ce qu'on voit parfois survenir sur le noir ce sont des lueurs, des formes, des gens qui passent dans la cabine, des appareils oubliés dans les fenêtres de la cabine, et des formes non identifiables, purement oculaires, surgies de l'immensité du repos des yeux par le noir, ou bien, au contraire, de l'épouvante qui devrait venir à certains quand on leur propose de regarder sans leur proposer d'objet à voir. Tout cela, la couleur ne peut pas le capter. Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont. (*ME* : 15)

À propos du noir, le « je » dit encore qu'il est « "l'ombre interne", l'ombre *historique* de tout individu », ce « magma toujours génial, sans exception aucune, qui « fait » la personne vivante quelle qu'elle soit, dans quelque société qu'elle soit, et dans tous les temps » (en italique dans le texte, *ME* : 16), cela correspondant à la part obscure comme moteur de l'écriture. Dire cela n'est pas supposer que la poétique (des romans et des textes pararomanesques) a le pouvoir de donner une représentation de ce que serait le réel débordant le symbolique, pas plus qu'elle ne contient de vérité qui transcenderait son sujet, mais plutôt qu'elle vise à le faire éprouver à son lecteur dans le champ d'une *vision* à saisir au-delà du visible proprement dit.

Ainsi s'inscrit un désir chez Duras qui est d'arriver à une écriture faisant éprouver cette dimension nommée *vérité* en arrachant le sens premier de la langue. L'auteure souligne d'ailleurs, dans une entrevue donnée en octobre 1980 que l'on retrouve sur le quatrième cédérom du *Ravissement de la parole* : « Je ne comprends pas toujours très très bien ce que je

dis, ce que je sais simplement c'est que c'est complètement vrai<sup>110</sup> ». Un passage d'*Écrire* traduit ce désir relié à l'écriture : « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. » (É : 86) Ce désir, il appartient à celui de la solitude, un état hors du monde où l'écrire se fait différemment, dans une appréhension du langage sans la « grammaire de soutien » qui correspond à la langue de tous, collective et ordinaire. Au sein de l'énonciation durassienne, à cause de cet effritement du langage, une part demeure invisible dans la représentation et il s'agit sans aucun doute de ce qui relève du désir en tant que tel comme de la jouissance. L'image (poétique comme filmique) fait elle-même place au noir, à ce qui relève de l'invisible :

— *Aucune image sur le texte du désir ?*

— *Laquelle ?*

— *Je ne vois pas laquelle.*

— *Alors il n'y a rien à voir.*

— *Rien. Aucune image*<sup>111</sup>. (NaN : 28)

C'est dans cette optique que la force de l'effet, le surgissement du réel sur la scène d'un voir spécifique, prend forme, par les blancs autant que par les mots; et c'est par la fragmentation du dire qu'elle fait *exister* ce qu'elle désigne. La force de l'énonciation chez Duras consiste précisément dans le fait que tout en n'étant pas dite comme telle, en en désignant la béance, la chose est là, au creux du récit.

<sup>110</sup> Jean-Marc Turine, *Marguerite Duras. Le ravissement de la parole*, INA-Radio France, 1997, 36 pp.-5 h. en 4 CD, coll. Archives sonores INA : *Les Grandes Heures*, 2003.

<sup>111</sup> Dans « Une voix qui donne à voir », Michel Collot, souligne à propos du film *Le Navire Night* que « cet obscur objet du désir [...] doit demeurer invisible » (*La tentation du poétique*, op. cit., p. 63), ce qui explique la part de noir très importante ainsi que la non-adéquation de l'image et du texte dans la trame filmique. On peut d'ores et déjà souligner que l'image chez Duras est ce qui fait écran tout comme c'est aussi le cas, quoique différemment, chez Aquin. Cela explique sans doute que l'écriture supplante toujours la réalisation d'un film et qu'il y ait, dans sa conception des modes de représentation, une hiérarchie.



### 1.2.4 Là où ça jouit

Dans l'œuvre pararomanesque, l'écriture se révèle désir de se saisir dans la langue. Or, ce qui détermine le sujet est « une sorte d'identité de principe » (*É* : 24) : celle de jouir d'être ravi à soi-même, écrire dans cet état de perte. L'insaisissable a donc prise sur ce qui est figé et représenté dans le champ des signifiants, devient corps par la forme poétique. L'écriture de l'histoire de Lol V. Stein, si importante d'après les propos de l'auteure, inscrit la jouissance de la perte et le travail pulsionnel qui est associé à l'expérience : « C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Thala. » (*VM* : 32) De l'expérience qu'est la création du *Ravissement de Lol V. Stein*, Duras dit :

*Le Ravissement de Lol V. Stein* est un livre à part. Un livre seul. Qui opère une séparation entre certains lecteurs-auteurs qui ont adhéré à la folie de L. V. Stein et les autres lecteurs du livre. [...] Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes. (*VM* : 32)

Toutes les femmes-personnages, on le découvrira peu à peu dans l'analyse, représentent cette folie/jouissance inscrite de diverses manières (souvent explicitement) dans les commentaires pararomanesques. L'oubli qui les caractérise concerne l'absence à elles-mêmes et cela représente cette « sorte d'identité de principe » reconnue comme une béance qui marque le sujet et qui s'écrit dans et par une poétique paratactique elliptique. On en revient à ce constat : que la forme pourrait bien inscrire son sujet, un sujet — dans le cas de Duras — marqué par un rapt fondateur dans lequel il se reconnaît et où peut se dire quelque chose de ce qui le détermine. L'œuvre se présente dès lors, dans la part pulsionnelle qui la constitue, comme la recherche de l'écriture absolue, du « trou » fondamental, dont le roman du *Ravissement de Lol V. Stein* révèle toute la puissance par le désir du personnage de Lol, énigmatique :

C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. (*R* : 48)



De la métonymie du mot absolu, comme l'est d'une autre manière « le cri du Vice-consul » (É : 25), trace du corps marqué par l'absence, naît toute la densité de l'œuvre durassienne. Et c'est à travers cet acte profond, étiré dans le temps, où il ne cesse de dire ce qui le constitue, que le sujet-Duras se démultiplie et s'actualise dans la fiction.

### 1.3 Le sujet aquinien divisé : dissolution et dispersion

Une certaine forme de langueur me porte à justifier d'avance l'informel de tout ce que j'écris. L'excuse d'improviser un roman pour passer le temps de ma convalescence n'est qu'un des multiples prétextes que je trouverais pour légitimer un désordre qui, si je l'aime tant, doit m'exprimer en quelque sorte [...] le désordre innommé n'en est pas moins du désordre et la fragmentation asymétrique de mon masque ne sera jamais autre chose qu'une défiguration, son éclatement jamais autre chose que le résultat du hasard, consécutif à une déflagration.

Hubert Aquin, *Journal*

#### 1.3.1 *Prochain épisode*, *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire* comme mises en scène de l'acte d'écrire

La structure fragmentée des récits aquiniens est surtout visible dans les trois romans qui forment, si l'on veut, le « cœur » de l'œuvre. Cela commence avec le premier roman publié, pour lequel Aquin a eu la reconnaissance immédiate de la critique, *Prochain épisode*, puis *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire*, ce dernier différant des deux premiers notamment à cause d'un déplacement du discours politique vers une autre scène qui se joue au niveau des rapports intimes entre les personnages<sup>112</sup>. Malgré le changement lisible entre *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire*, il y a une continuité dans la démarche de création aquinienne au sein des trois romans. Le processus créatif peut se lire comme l'exploration de divers modes visant toujours à mettre en scène le même « lieu » : celui de l'acte d'écrire. Si l'on veut résumer l'effet de sa représentation dans la trame des romans, on peut dire que l'écriture, telle qu'elle apparaît, constitue un certain point de butée conduisant les récits à revenir sans cesse sur le même « lieu » problématique, à la manière d'un éternel retour qui serait inévitablement

<sup>112</sup> Je laisse de côté temporairement *L'invention de la mort* où le jeu de miroir avec l'écriture est pratiquement absent. Je n'analyse pas non plus ici *Neige noire* qui met en scène l'écriture dans un scénario fictif puisqu'il en sera intégralement question dans le prochain chapitre.

variationnel et donc fragmentaire<sup>113</sup>. C'est que l'acte d'écrire, bien que toujours qualifié de nécessaire, n'en manque pas moins sa visée, l'écriture ne parvenant pas à nommer l'essentiel et ratant sans cesse son objet. L'impossibilité de s'emparer de ce qui échappe toujours au langage éclaire la répétition de la scène de l'écriture dans les œuvres, ainsi que la violence qui y est liée, et cela agit comme un écueil renouvelant sans cesse la parole qui se prend dans son propre débordement. Singulièrement foisonnante, celle-ci — se répondant d'un roman à l'autre et à l'intérieur des romans eux-mêmes — ne revient jamais tout à fait au même point, elle se déplace et engendre malgré tout une évolution au sein des récits, créant par le fait même un effet circonvolutif. Les narrateurs aquiniens se trouvent à représenter ce qui engendre, à la fois comme un *plaisir* et un *déplaisir*, la pulsion scripturale et font passer dans la fiction le nœud sur lequel repose la structure fragmentée des œuvres<sup>114</sup>. Le motif qu'est l'écriture, décrit à l'image du corps même des textes se dévoilant au lecteur, correspond au désir perceptible, typiquement aquinien, de faire de la forme la représentation d'un mouvement perpétuel qui coïnciderait avec la vie. Écrire chez Aquin semble se présenter comme un acte visant à engendrer, par la fiction et jusque dans une violence assumée,

<sup>113</sup> Je me réfère ici à la conception nietzschéenne de l'éternel retour, notamment reprise par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* : « si l'Éternel retour est un cercle, c'est la Différence qui est au centre, et le Même seulement au pourtour — cercle à chaque instant décentré, constamment tortueux, qui ne tourne qu'autour de l'inégal. » (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 78) On a dit dans une note précédente à quel point l'écriture aquinienne n'est pas étrangère à la philosophie de Nietzsche, ce qui est lisible dans les notes de bas de page de *Trou de mémoire* : « Ce culte de P.X. Magnant pour Nietzsche date sans doute de ses lectures au collège ; il n'est pas contemporain du cahier noir qui a été écrit alors que P.X. Magnant travaillait dix heures par jour à la pharmacie Montréal. *Note de l'éditeur.* » (TM : 127). Il semblerait que l'influence de Nietzsche chez ce personnage concerne spécifiquement le concept de *l'éternel retour*, mais dans une perspective pour le moins pessimiste : « La fatigue, à plus forte raison, ne fait que réitérer la grande déception de toute vie : c'est une variante sans imagination du néant que chacun porte en soi... » (TM : 127) Dans *Les mots des autres*, André Lamontagne en analyse le rapport en soulignant qu'il s'agit d'un « phénomène qui participe davantage de l'interdiscursivité que de l'intertextualité. » (*Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy (Qué), Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992, p. 71) En effet, les références que l'on retrouve chez Aquin proviennent de divers types de discours ainsi que de divers domaines et ne se limitent pas à l'univers littéraire ou seulement textuel.

<sup>114</sup> Le désir qui engendre la répétition et qui fragmente le roman aquinien s'apparente davantage à une *compulsion de répétition* telle que l'a reconnue Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » : « Il est clair que la majeure partie des expériences que la compulsion de répétition fait revivre ne peut qu'apporter du déplaisir au moi puisque cette compulsion fait se manifester et s'actualiser des motions pulsionnelles refoulées ; mais il s'agit d'un déplaisir qui, nous l'avons déjà montré, ne contredit pas le principe de plaisir, déplaisir pour un système et en même temps satisfaction pour l'autre. » (*Les essais de psychanalyse*, op. cit., p. 59 à 60)

l'envers du décor de cette fiction (la vie réelle), ce à quoi jouent et rejouent les narrateurs par-delà la pulsion mortifère (de destruction et d'autodestruction qui équivaut à la réduction au silence, de soi comme de l'autre) qui les habite tous. Pour le dire autrement, les narrateurs aquiniens se révèlent comme des représentants du sujet, de son désir, des reflets déformés, autant de masques révélateurs qu'il faut prendre le temps de décoder.

D'entrée de jeu, dès les premières pages, *Prochain épisode*, *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire* présentent le motif de l'écriture comme point de départ d'une histoire (au sens de la suite d'événements imaginaires vécus par les personnages) incertaine et reléguée au second plan et comme un jeu de mise en abyme de l'acte réel de l'écriture en train de se produire<sup>115</sup> :

Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. [...] Mon roman futur est déjà en orbite, tellement d'ailleurs que je ne peux déjà plus le rattraper. Je reste figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne ; et je me pose des questions. [...] Écrire une histoire n'est rien, si cela ne devient pas la ponctuation quotidienne et détaillée de mon immobilité interminable et de ma chute ralentie dans cette fosse liquide. (*PE* : 5-7)

J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. Au lieu de me mettre à écrire avec suite et un minimum d'application, je tourne en rond. Je ne fais absolument rien : je me contemple avec une sorte d'ivresse. J'existe, il est vrai, avec une telle intensité que je ne suis plus capable de rien faire d'autre. Je n'en reviens pas. Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique [...] Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein. (*TM* : 17)

Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces diverses de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique : il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable. Rien ne m'a motivée, rien ne motivera jamais personne à écrire ainsi, sans ordre, ce que je m'appête à écrire. Rien n'est nécessaire ; ce qui revient à dire que tout est aléatoire ou presque tout. (*AN* : 15)

<sup>115</sup> En effet, la pratique scripturale se retrouve fictionnalisée et mise en abyme dans les romans où les protagonistes sont tous écrivains : journaliste (*L'Invention de la mort*), romanciers (*Prochain épisode*, *Trou de mémoire*), autobiographes (*Trou de mémoire*, *L'Antiphonaire*) et scénariste (*Neige noire*).



Si *Prochain épisode* est le seul des trois à ouvrir dès la première page sur la problématique qu'est l'écriture, il n'en demeure pas moins que le même phénomène se produit assez tôt dans *Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire*, composés différemment, mais néanmoins toujours construits par la mise en scène dans laquelle un personnage écrit et signe même parfois. En effet, *Trou de mémoire* est introduit par une lettre adressée au principal narrateur (P.X. Magnant) par un certain Olympe Ghezso-Quénium, Africain, pharmacien et révolutionnaire comme Magnant, qui revient plus loin dans le roman. De plus, les notes d'un certain éditeur, puis l'intrusion de RR contribuent à complexifier l'identité de celui ou celle qui écrit à l'intérieur de la diégèse. Pour sa part, *L'Antiphonaire* débute par le récit d'un narrateur externe qui met en situation les événements que raconte par la suite Christine, narratrice qui prendra le relais en mettant en scène sa propre écriture jusqu'à son suicide. À la fin, deux lettres, une de Suzanne B-Franconi et l'autre de Albert Franconi, son mari devenu amant de Christine, viennent s'ajouter et clore le roman. Les lettres ou les commentaires sous toutes sortes de formes dans ces récits agissent comme un cadre à l'écriture mise en fiction, véritable mise en abyme de l'écriture dans l'écriture, mais se trouvent également à brouiller les pistes à propos du véritable narrateur.

Si on revient aux extraits précédents, plusieurs aspects importants se dégagent en ce qui concerne le sujet. Tout d'abord, on note que l'écriture, celle même qui est à l'origine du roman « en orbite », « infinitésimal », l'écriture en tant qu'elle porte le « mal de vivre », n'est pas désignée comme problématique en elle-même dans l'acte qu'elle constitue. Le nœud se crée davantage au niveau du matériau, de l'« alphabet » qui « enchaîne » et qui, de par sa fixité, fait violence aux narrateurs aquiniens. L'« alphabet » implique que la pulsion d'écrire doive trouver son achèvement, se fixer dans la langue, dans un texte fini. De manière générale, l'état d'achèvement semble constituer le véritable problème des représentants multiples du sujet tel que l'énonce le narrateur de *Prochain épisode* en parlant de son « immobilité interminable » ou encore P.X. Magnant dans *Trou de mémoire* :

[J]e suis, moi plus que tout, fini, absolument fini, en proie à cette obsession de la finition irrémédiable — de ce terme qui jette un discrédit implacable sur tout ce qui semble continuer et sur tout ce qui l'ignore : sur tout ce qui semble continuer et sur tout ce qui persiste à durer en dépit de toute vraisemblance et contre toute logique... (TM : 49)

Un certain cynisme est ici perceptible dans l'affirmation d'être « fini<sup>116</sup> », ce qui traduit le désir du narrateur de s'ériger en réponse à cet état, contre « toute vraisemblance et contre toute logique », en un moi infini, total : « [j]e viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique ». L'écriture se propose dès lors comme la voie indiquée de la construction d'un moi sous le nom de P.X. Magnant, l'objet qu'est le roman y répondant dans l'équation (« [l]e roman, d'ailleurs, c'est moi »). Le fait d'écrire amenant les narrateurs, de manière générale, à « tourner en rond », à se « raconter sous toutes les coutures », à chuter de manière « ralentie » et métaphorique dans la « fosse liquide » — ce qui implique, tout comme l'indique la « forme d'aura épileptique », le perpétuel mouvement, le refus de se laisser figer et « prendre » en quelque sorte —, désigne d'une certaine façon le mouvement vital permettant d'échapper à une finitude omniprésente<sup>117</sup>. Je souligne le lexique utilisé par les protagonistes qui décrivent le processus de l'écrire : lexique qui renvoie au mouvement circulaire (« en orbite », « tourner en rond »), à une noyade métaphorique (« je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve », « de ma chute ralentie dans cette fosse liquide »), ou encore à une forme pulvérisée avec l'« aura épileptique [qui] contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable ». Les réseaux signifiants qui traversent l'œuvre s'apparentent aux effets que produisent les textes aquiniens eux-mêmes, ils en donnent une image poétique : par exemple, la répétition variationnelle des mêmes problématiques concentriques (l'écriture, mais aussi la pharmacologie, le rapport au féminin, le viol, le meurtre, le suicide) engendrant la circularité, les glissements fluides d'une idée à l'autre donnant un effet de fusion, voire de dissolution (entre divers plans de la fiction, certains personnages, lieux, etc. et faisant écho à des figures importantes — véritables toiles

<sup>116</sup> *L'invention de la mort* s'ouvre sur cette affirmation (comme quoi cette idée n'est pas nouvelle dans le processus de création chez Aquin), non pas à propos du narrateur lui-même, mais de son histoire : « Tout est fini » (*IM* : 3). D'ailleurs, le roman est construit comme le récit funeste de ce qui a mené le narrateur René Lallemand non seulement à cette affirmation, mais au passage à l'acte à la fin où il se suicide en se jetant dans le fleuve en voiture. Le roman est donc construit comme une boucle qui se boucle à la manière de la répétition variationnelle (puisque la conclusion du roman ramène le récit au même « lieu » mortifère de la fin évoqué au début, mais en se déplaçant par le passage à l'acte ultime).

<sup>117</sup> Anne Éline Cliche précise : « La finitude du sujet n'est pas autre chose que son rapport au temps et à la mort d'où il suppose une plénitude perdue dans la chute immémoriale qui l'a réduit au défaut de sa jouissance. Voilà pour le désir. Il est ce qui pousse infiniment un corps à parler pour faire passer la souffrance de sa fin. » (*Op. cit.*, p. 13)

de fond — telles que le fleuve comme lieu à la fois de naissance et de mort lié d'ailleurs au féminin), les ellipses et coupures plus brusques qui génèrent une certaine onde de chocs à percevoir au sein de la forme. Ces effets multiples sont ceux d'un style, d'une voix singulière qui trouvent une correspondance non pas seulement dans la description du processus d'écriture des narrateurs, mais également dans la description qu'ils font très souvent de leur moi sur le plan à la fois psychique et corporel toujours menacé, près de la dispersion, de la dissolution, bref de la disparition<sup>118</sup>. Pour les personnages principaux des trois romans, le livre, mis en scène comme en train de s'écrire au fil du récit, semble toujours vouloir coïncider avec la représentation d'eux-mêmes caractérisée par le dédoublement et la dispersion. Les moi(s) se trouvent ainsi d'une certaine façon à démultiplier et inscrire dans et par un morcellement inévitable le sujet qui s'inscrit dans une certaine violence répondant aux « lieux » impossibles à dire ainsi qu'à une finitude (représentée notamment par l'écriture qui doit se fixer dans une forme définie) ressentie de manière aiguë.

### 1.3.2 Les personnages-narrateurs fragments du kaléidoscope aquinien

Les personnages-narrateurs apparaissent donc résolument problématiques dans tous les romans et ils ont tous en commun d'être pris dans une indétermination qui peut aller, à l'extrême d'une violence retournée sur eux-mêmes où l'écriture n'opère plus, jusqu'au suicide. On reviendra plus loin sur les descriptions données par les narrateurs d'eux-mêmes (notamment dans *L'Antiphonaire*), mais retenons déjà une forme de correspondance entre les divers niveaux de la représentation. Cela est le fait et la signature du sujet, lieu d'origine de l'énonciation qui s'écrit dans et par une fragmentation constitutive et désignée. Les moi(s)-personnages apparaissent ainsi comme des traces, des morceaux qui le représentent, tout comme la structure de l'écrit ou encore les figures qui reviennent hanter les divers récits. Loin de témoigner d'une stricte négativité, la fragmentation, autant sur le plan de la poétique que des mises en scène, permet une ouverture dans la dynamique aquinienne : ouverture du corps écrit vers une forme qui incarne l'inachèvement et le mouvement perpétuel tant

<sup>118</sup> Quand Freud définit la notion de *moi* dans « Le Moi et le Ça », il souligne que « [l]e moi est avant tout un moi corporel » : « Le corps propre, et avant tout sa surface, est un lieu dont peuvent provenir simultanément des perceptions externes et internes. Il est vu comme un objet étranger, mais en même temps, il livre au toucher des sensations de deux sortes, dont l'une peut être assimilée à une perception interne. » (*Op. cit.*, p. 238)

recherché, forme cherchant de cette manière à donner corps au sujet<sup>119</sup>. Dès lors, on peut déjà dire que les mises en scène, celles des narrateurs aux prises avec une subjectivité et donc une écriture problématiques, se lisent dans la perspective d'un désir précis, voire d'une jouissance à l'œuvre dans les romans et dans les autres textes (dont le *Journal*, comme on l'a vu). Il y a, dans le perpétuel inachèvement recherché notamment par le mouvement qui relance la parole des narrateurs à l'intérieur des romans, mais aussi d'un texte à l'autre, un ratage nécessaire qui empêche la violence d'une jouissance qui serait *toute*. La prose aquinienne est ainsi déchirée de toutes parts par bien des stratégies qui l'empêchent d'être une surface lisse et sans faille où la représentation aurait pour effet de masquer et couvrir la part du réel qui échappe à toute symbolisation. Par une poétique complexe et la fragmentation de la représentation à divers niveaux, les textes d'Aquin tendent à faire surgir d'une certaine manière le réel, tout autant recherché que redouté.

Face à la menace d'achèvement, de la forme finie, les narrateurs bavards ouvrent des parenthèses, se perdent dans de nombreuses digressions, reviennent continuellement sur leur propre écriture, jusqu'à inscrire une jouissance de la parole qui se produit *au-delà du principe de plaisir*, pour reprendre l'expression freudienne<sup>120</sup>. Les multiples retours ramènent les récits à des lieux notamment mortifères, dont l'acte d'écrire lui-même, problématique, déréalisant,

<sup>119</sup> En introduction à son étude *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Anne Desneys-Tunney dit bien ce qui est en jeu dès lors qu'on ouvre cette question des rapports entre écriture et corps : « Dans sa lettre même, toute écriture est donc marquée du sceau du corps, et poser la question de l'écriture du corps revient dès lors à poser la question de l'écriture à un niveau archéologique ou généalogique, c'est-à-dire à poser la question des rapports que l'écriture entretient avec le désir et la jouissance. » (Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1992, p. 9)

<sup>120</sup> Au cours de ses travaux, Freud est amené à reconnaître qu'il existe des pulsions qui agissent indépendamment du principe de plaisir, selon l'hypothèse de départ voulant que « l'appareil psychique a[il] une tendance à maintenir aussi bas que possible la quantité d'excitation présente en lui ou du moins à la maintenir constante. » (« Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 45) En effet, au sein de la compulsion de répétition qui implique la réactivation d'un déplaisir et d'un plaisir (de l'objet perdu et retrouvé comme dans le cas du *fort-da*) se circonscrit la jouissance. En d'autres termes, la jouissance est *au-delà du principe de plaisir* puisqu'elle se situe dans le sillage précis de la perte, dans le vertige de la possibilité non pas seulement de la perte de l'objet, mais aussi de la perte de soi-même en tant que sujet. Marc-Léopold Lévy note à juste titre : « Ainsi, en toute logique paradoxale, le sujet retrouve quelque chose de son réel perdu au moment même où il se perd comme sujet : c'est ce qu'on appelle la *jouissance*, qui est bien au-delà du principe de plaisir. Le sujet ne peut que rechercher et redouter à la fois ce retour à l'origine innommable. » (En italique dans le texte. Marc-Léopold Lévy, *Critique de la jouissance comme Une. Leçons de psychanalyse*, Paris, Éditions éres, coll. « Point Hors Ligne », 2003, p. 31) On peut dire que c'est précisément ce à quoi joue de manière structurelle l'écriture aquinienne.



voire impossible, pris dans son propre débordement et dans son désir de dévoiler celui qui écrit et qui se perd (dans l'autre comme objet de désir, mais aussi dans ses propres labyrinthes psychiques qui cherchent la représentation du moi). En parlant de son écriture et en même temps de lui, le narrateur-personnage P.X. Magnant décrit ce phénomène : « Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes les coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein » (*TM* : 17). Il faut voir que cette tendance au débordement se pose d'abord et toujours contre le vide à l'œuvre omniprésent et sous-jacent à la parole narrative qui coïncide avec la menace de l'achèvement. Le vide redouté apparaît néanmoins en même temps recherché dans l'infinité qu'il présuppose. La dynamique qui semble paradoxale est à l'origine des effets de circonvolutions perceptibles à la lecture et des labyrinthes incessants dans lesquels Aquin entraîne son lecteur. Les processus qui engendrent les divers effets de fragmentation et contribuent à tisser la toile complexe de la poétique aquinienne sont tout aussi multiples, à commencer par la surabondance de références érudites, les changements de narrateurs — qui sont autant de moi(s) imaginaires signant le sujet — et le glissement d'un propos à l'autre, par de longues parenthèses ou d'autres formes de digressions.

Le désir du sujet d'échapper à l'achèvement se manifeste, en partie, dans l'écriture qui se présente en apparence « sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que la vérité désordonnée » (*AN* : 15). Il se présente aussi dans le fait que l'écriture est liée à la complexité des histoires qui s'inventent au fil des romans (la poursuite en Suisse de *Prochain épisode*, les tribulations de P.X. Magnant avec son amante anglaise dans *Trou de mémoire*, ou encore la descente aux enfers de Christine dans *L'Antiphonaire*, pour ne résumer que trop sommairement quelques-unes des histoires en trame de fond). Les narrateurs, prenant le relais les uns après les autres, se trouvent à dévoiler le jeu de miroirs (le miroir n'étant qu'une surface de projection qui ne correspond jamais au réel lui-même) de l'écriture aquinienne. Les masques s'accumulent, révélant le sujet *kaléidoscopique* à partir de la force qui fait tenir ensemble les morceaux par une voix aux accents multiples, mais reconnaissables. La singularité du sujet se perçoit dans le morcellement typique où l'énonciation s'amuse sans cesse à délier les différentes composantes de la représentation romanesque et ce, de diverses manières : on nomme encore les changements brusques de narrateurs, les sauts impromptus

d'un plan fictionnel à l'autre, les trous qui surgissent entre ce qu'on pourrait difficilement désigner comme des chapitres au sens traditionnel du terme. On comprend que le sujet aquinien — *sujet-voix* puisque ce sont bien ses accents, ses tons, ses manies, sa manière propre et singulière de se servir du langage, qui permettent d'abord et avant tout de le reconnaître — cherche perpétuellement à se dérober, mais qu'il se révèle par le fait même : « Le roman aquinien raconte qu'entre deux noms il y a un centre éludé qui cause l'écriture, doublement confessionnelle et analytique du désir, écriture dont la visée, en même temps que véridictoire, est de tromper et de masquer l'enjeu de l'énonciation<sup>121</sup>. »

### 1.3.3 Les plans démultipliés et confondus de la fiction

Les « rouages » de la représentation sont notamment repérables dans la structure fondée sur les nombreux retours à l'acte d'écriture fictionnalisé dans le propos des narrateurs. Les retours produisent des glissements d'un plan à l'autre qui participent de l'ouverture en quelque sorte du corps de l'œuvre, de la surface de la fiction et de la représentation pour tenter de donner à voir un réel avec lequel est aux prises le sujet. Si les divers plans s'ouvrent de façon évidente, mais non moins surprenante — on le verra par la suite —, avec les changements de narrateurs revendiquant, chacun leur tour, la prise en charge narrative de *Trou de mémoire*, il en va quelque peu autrement de *Prochain épisode*. En effet, le roman est pris en charge par une seule instance, un seul personnage, mais à l'intérieur de son récit s'opère une sorte de « fondu-enchaîné » entre le récit de la poursuite de H. de Heutz alias Carl Von Ryndt en Suisse, l'incarcération du narrateur à Montréal ou d'autres événements ayant eu lieu au Québec (la nuit du 24 juin avec la fameuse K, notamment) et, finalement, l'écriture de ce personnage en train de s'effectuer. La confusion entre les divers paliers de la fiction est telle que le lecteur ne sait plus ce qui est imaginé par le narrateur et ce qui constituerait son histoire « réelle » dans le cadre du roman et ce, en dehors du fait qu'il est en train d'écrire :

---

<sup>121</sup> Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 154.

Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée. Toutes les courbes que j'enlace passionnément et les vallées que j'escorte me conduisent implacablement dans cet enclos irrespirable peuplé de fantômes. [...] Le mal que je ressens m'appauvrit trop pour que j'éprouve, à tenter de le désigner, le moindre soulagement. C'est pourquoi, sans doute, chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable. Je passe mon temps à chiffrer des mots de passe comme si, à la longue, j'allais m'échapper! (PÉ : 43)

Il y a ici le processus typique de *glissement* d'un plan à l'autre de la fiction que l'on retrouve différemment dans les autres romans d'Aquin, glissement qui est comparable au « fondu-enchaîné » cinématographique, pour reprendre une terminologie dont Aquin s'est servi dans *Neige noire*. Depuis plusieurs pages, le lecteur est entraîné dans l'intrigue qui se déroule en Suisse où le narrateur est investi de sa mission par K (la femme mystérieuse de l'histoire). Puis, de sa poursuite sur une route « entre les Mosses et le Tornettaz », le narrateur fait glisser le récit, par une image qui évoque la route (le « ruban d'asphalte ») imaginaire, de la Suisse vers sa prison québécoise, pour se retrouver quelques lignes plus loin face à l'écriture en train de se produire. Par le fait même, le récit amène le lecteur à croire que la poursuite en Suisse n'est qu'une invention du narrateur qui lui permet de s'évader de son incarcération, celle-ci pouvant cependant s'expliquer avec l'arrestation à la fin du roman. Dans ce cas, le « je » raconte des événements passés qui expliquent la raison de son emprisonnement et alors la poursuite en Suisse n'est peut-être pas imaginaire, les temps du récit étant tout simplement enchevêtrés. En fait, ce qui importe ici n'est pas tant de savoir ce qui est fictif ou factuel dans l'histoire du personnage de *Prochain épisode*, mais de voir comment le retour à l'écriture mise en scène produit non seulement l'effet de glissement d'un plan à l'autre de la fiction, mais surtout un sens à lire en deçà de cette même fiction qui fait entendre le sujet. En effet, l'incarcération peut aussi être lue de manière symbolique, c'est-à-dire telle une prison de langage, notamment à cause de ce que dit le narrateur au début du roman : « Encaissé dans mes phrases [...] [j]e reste figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne » (PÉ : 5-7). Les « courbes qu'il enlace passionnément et les vallées qu'il escorte [le] conduisent implacablement dans cet enclos irrespirable peuplé de fantômes », référence à la prison

montréalaise, mais surtout à sa « chute spiralée dans une fosse immobile », rappelant la chute dans la « fosse liquide » (*PE* : 5) du début, c'est-à-dire la chute métaphorique qu'est l'écriture vers le texte achevé, fini.

On retrouve ainsi la circularité évoquée plus haut — évoquée par les « courbes » et la chute « spiralée » qui ne peut que désigner les mots en train d'être tracés sur la page — et donc, encore une fois, l'action *vive* qui pulvérise « l'immobilité » (*PE* : 7, 44), mais se dirige pourtant vers un achèvement inéluctable (la mort, la fin du livre, etc.). L'« immobilité », tout comme la « fosse » synonyme de tombeau, ne peut être que représentative de la force de déliaison qui travaille le texte aquinien et la parole écrite de ses narrateurs, c'est-à-dire l'achèvement, le silence, le néant et donc la mort comme horizon indépassable, mais néanmoins nécessaire pour que l'acte ait lieu. Aussi, à l'image même des « courbes » qui représentent l'écriture sur la page blanche, en plus des glissements entre les divers plans de la fiction, s'ajoute l'effet circonvolutif qui fragmente le récit lui-même. À la suite du passage sur la « course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz », l'écriture est clairement montrée, à l'inverse de ce qu'on lit au début de l'extrait, comme le point de butée qui repropulse en même temps l'histoire vers la poursuite en Suisse puisque l'écriture — tout comme la poursuite — ne doit pas s'arrêter et doit répondre à l'intensité vitale, nécessaire :

Je fuselle mes phrases pour qu'elles s'envolent plus vite! Et j'envoie mon délégué de pouvoir en Volvo dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fais dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée, croyant peut-être que l'accroissement de sa vitesse finira par agir sur moi (*PE* : 43-44).

En somme, ce moment du récit révèle que la véritable poursuite n'est pas celle de H. de Heutz qui semble « futile », mais la « course écrite » sur laquelle il revient sans cesse, et qui, par moments, malgré ses écueils, semble opérer ce qui est recherché : « Le roman que j'écris, ce livre quotidien que je poursuis déjà avec plus d'aise, j'y vois un autre sens que la nouveauté percutante de son format final. Je suis ce livre d'heure en heure, au jour le jour ; et pas plus que je me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. Ce livre défait me ressemble. » (*PE* : 88) Le livre advient donc par son morcellement désigné comme l'inscription de la subjectivité du narrateur (« [c]e livre défait me ressemble »), perpétré par les nombreux



retours à l'acte d'écrire par une sorte de « fondu-enchaîné » avec les autres plans du récit. De plus, la conclusion du roman engendre l'ouverture sur une suite :

Tout finira dans la splendeur secrète de ton ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles. Oui, voilà le dénouement de l'histoire : puisque tout a une fin, j'irai retrouver la femme qui m'attend toujours à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre. C'est ce que je dirai dans la dernière phrase du roman. Et quelques lignes plus bas, j'inscrirai en lettres majuscules le mot : FIN. (PE : 167-168)

Le personnage-écrivain inscrit le mot FIN et indique par le fait même que le livre fini (son roman dans le roman) ne coïncide pas pour autant avec la fin de son histoire (le titre *Prochain épisode* annonçant en soi une suite à attendre et le fait qu'il l'écrive laisse présumer que pour lui l'histoire continue au-delà du livre). Par-delà ces trois lettres, la parole doit poursuivre son chemin dans les « courbes », les « cols » et les « routes » de l'écriture, dans l'acte qui la constitue et qui fait advenir le sujet. Écrire dès lors se révèle un geste tout aussi difficile que vital.

#### 1.3.4 Le « trou » du sujet comme énigme narrative

*Trou de mémoire* poursuit cette entreprise sur un autre terrain. Dans ce roman, les divers plans de la fiction dévoilés et exhibés s'incarnent dans les changements de narrateurs qui repoussent sans cesse le lecteur au dehors du supposé roman qu'il est en train de lire, dans le processus de création lui-même. Si *Prochain épisode* intègre l'intrigue policière dans sa trame principale, *Trou de mémoire* reprend le motif de manière singulière puisque c'est le lecteur qui est entraîné sur la piste brouillée du narrateur où celui qui parle accumule les masques, se dédouble, change sans cesse d'identité. La lecture du roman se pose comme la résolution d'une énigme qui vise à retrouver l'identité de celui-ci qui s'énonce, qui écrit ce fameux roman mis en scène (et en abyme). Le « moi » y est fragmenté à la manière de la figure du kaléidoscope, un « moi » donc multiple et dont les identités s'entrelacent tout comme les épisodes racontés. Le roman débute par une mystérieuse lettre qu'un certain P.X. Magnant aurait reçue d'un collègue africain, Olympe Ghezze-Quénou, formant un chapitre intitulé « En guise d'avant propos » (TM : 3). Puis, suit le récit de P.X. Magnant qui met en scène sa propre écriture : « Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique » (TM : 17), dans lequel s'insèrent de curieuses notes de bas de page écrites par le supposé éditeur du manuscrit, puis d'autres, par une autre instance narrative tout aussi

mystérieuse nommée RR. Ledit éditeur est le premier à prendre le relais de la narration à la suite du manuscrit de P.X. Magnant et fait quelques précisions sur celui-ci, notamment en ce qui a trait à sa nature — « mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de prévenir le lecteur de sa qualité non fictive » (*TM* : 79) — et à son authenticité. Par la suite, un troisième narrateur englobe les deux premiers : « Si j'ai reproduit le texte de l'éditeur à la suite du récit de P.X. Magnant, c'est que je crois que le lecteur doit lire ces textes selon le déroulement même de ma propre expérience et selon la succession existentielle qui a présidé à la constitution du dossier. » (*TM* : 139)

Le troisième narrateur se révèle être nul autre que (on apprend son identité féminine à ce moment) RR, Rachel Ruskin, qui a fait intrusion précédemment dans les notes de bas de page. Dès lors, cette dernière revendique la prise de parole de tout le manuscrit : « Oui, je n'ai pas cessé de poursuivre — dans cet écrit polymorphe — une expérience d'écriture fictive; depuis la première page, je n'ai pas cessé d'inventer et de vouloir confectionner un roman. » (*TM* : 139) Dans le chapitre suivant intitulé « Suite et fin » (*TM* : 155), l'éditeur reprend la parole avec consternation devant l'intrusion de RR dans l'énonciation du roman et ses présomptions à propos du manuscrit. Par la suite, c'est Ghezso-Quénium qui prend en charge le récit et on apprend qu'il est non seulement en relation avec RR, révélée être la sœur de Joan, mais que cette dernière est poursuivie par P.X. Magnant, supposément mort dans un accident de voiture. Ce narrateur qui, lui, ne semble pas poser de problèmes contrairement aux deux autres qui se « disputent » le manuscrit, effectue tout de même ce qu'il nomme un « lapsus » et qu'il prend bien soin de signaler dans sa confession : « 5 juin. J'ai l'impression que cela fait une éternité que RR (j'allais écrire : Joan...) » (*TM* : 218), ce qui participe de l'énigme narrative. Il y a donc aussi un doute possible quant à l'authenticité du troisième narrateur : ne serait-ce pas P.X. Magnant qui continue son récit sous un autre nom? Tout cela s'achève avec une « Note finale » (dernier chapitre du roman), écrite d'abord par l'éditeur puis terminée par RR après la mort de P.X. Magnant, et où cet imbroglio narratif se résout enfin. On y découvre, entre autres, que l'éditeur n'était nul autre que P.X. Magnant et que ce dernier a bel et bien été retrouvé mort tout comme Ghezso-Quénium. L'énigme semble alors se résoudre puisque RR, immiscée tout au long du roman, d'abord sous forme de notes de bas de page puis, par la suite, dans la narration d'un chapitre, est aussi l'instance qui va clore le

récit et donner les informations manquantes<sup>122</sup>. Toutefois, rien ne permet d'écarter la possibilité que ce soit P.X. Magnant (il est non seulement l'auteur, mais le soi-disant éditeur du manuscrit!) qui prend toutes ces voix fictives afin de composer son roman et qui serait le véritable narrateur de *Trou de mémoire*, le lapsus dans le journal de Ghezso-Quénium pouvant en être un indice. La question en réalité importe peu, si on s'arrête à un passage en particulier qui donne une autre « clé » afin de saisir le sens du jeu narratif de *Trou de mémoire* : « Ainsi, l'intrigue du roman se déplie comme un tissu parsemé de lacs, comme une étoffe tragique par laquelle Pierre X. Magnant et Joan sont entrelacés au même titre que deux motifs de cette armature double, l'amour puis la mort. » (TM : 164) Le lien entre P.X. Magnant et Joan (qui sera précisément remplacée par RR comme son double puisqu'elle est sa sœur, qu'elle sera « prise » physiquement elle aussi par P.X. Magnant et que, finalement, elle portera son enfant) apparaît donc indissoluble.

Ainsi, le meurtre de Joan n'amène pas pour autant la disparition de l'autre « motif » de « l'étoffe tragique » puisque RR vient prendre cette place symbolique, essentielle. Le passage précédent révèle que les deux motifs, indissociables, constituent les pôles de l'expérience-limite qu'est l'écriture du sujet : « l'amour et la mort ». Joan-RR se présente donc comme un morceau signifiant du kaléidoscope aquinien, un autre signifiant du moi démultiplié, mais ici dans ce qui tient lieu d'altérité, une altérité dont il faut s'emparer (d'abord par le meurtre de Joan par P.X. Magnant dans le récit). Cela dit aussi symboliquement le fantasme qui se joue sur la scène de l'Histoire, puisque RR qui survit à P.X. Magnant change d'identité : de la Canadienne anglaise elle devient une « Québécoise pure laine ! » (TM : 236) À cette identité changée s'ajoute celle de l'enfant à naître qui portera le nom de son père :

Depuis, tant de choses se sont passées : j'ai changé de nom, je porte un enfant qui s'appellera Magnant — et jusqu'au bout, je l'espère, et sans avoir peur de son nom. Et je veux que mon enfant soit plus heureux que son père et qu'il n'apprenne jamais comment il a été conçu, ni mon ancien nom... /FIN (TM : 237)

---

<sup>122</sup> RR apparaît de ce point de vue comme une clé pour résoudre l'énigme, tout comme Sylvie, par exemple, dans *Neige noire* qui est « la structure porteuse du film : tout se réfère à elle, tout se greffe sur sa peau, tout se mesure par rapport à elle. Elle est l'origine et le terme de toutes les successions, et le symbole allusif de la durée » (NN : 46) ou encore K dans *Prochain épisode* qui semble détenir les informations manquantes du récit.

Laissons pour l'instant de côté la scène de l'Histoire et ce qu'engage la fin de *Trou de mémoire* afin de souligner plutôt le lien qui s'établit avec ce qui est dit précédemment dans le roman : « la prose du récit est sans profondeur, mais non sans pli. Elle a l'épaisseur d'un voile ; mais qu'est-ce qu'un voile sinon un masque, la peau d'une peau\*? » (TM : 167) Ainsi, que ce soit P.X. Magnant ou Joan-RR qui tiennent le fil de la narration, la véritable réponse à l'énigme du roman se trouve dans l'inscription de la fragmentation de ce qui fonde le sujet de l'énonciation (métaphorisé par la « prose du récit », la « peau » sous l'autre « peau »), où les personnages agissent comme des représentants (« voile », « masque ») qui à la fois le dissimulent et le révèlent. La multiplicité, la division, mais aussi l'indétermination qui fondent le sujet de l'écriture et qui concernent la sexuation sont ici rejouées. On peut dire « rejouées » puisque *Prochain épisode* met déjà en scène cette problématique structurante par le lien qu'entretient le narrateur avec le personnage K. Loin d'être simplement un autre personnage, K incarne l'altérité à la fois structurante et déstructurante du sujet : elle est « sol natal » et par le fait même « sol obscur fuyant que [le narrateur] féconde », mais aussi un lieu où il « se bat à mourir » (PÉ : 137). Dans *Trou de mémoire*, RR qui a d'abord introjecté symboliquement Joan puis P.X. Magnant (elle porte son enfant et ce dernier aura le nom du père) se présente comme la représentation du conflit. Ainsi, tous les changements de narrateurs finissent par incarner ce qui fonde le « lieu » de l'énonciation et sa singularité, au-delà de l'importance du nom et de l'identité imaginaires de celui ou celle qui les revendique pour brouiller un peu davantage les pistes. Les multiplications de narrateurs participent donc, à leur manière, de l'effet kaléidoscopique de l'écriture et soulignent encore ici la présence du sujet qui fait tenir tous ces reflets ensemble dans la mosaïque.

### 1.3.5 Déflagration et dissolution comme motif scriptural

Pour sa part, *L'Antiphonaire* dirige la scène de l'écriture vers d'autres plans qui témoignent encore d'une ouverture sur les rouages de la fiction et ajoutent à la lecture du sujet en acte dans et par la fragmentation à l'œuvre. Tout comme dans *Trou de mémoire*, la prise en charge de la parole narrative ne se résout pas en une seule instance, sans qu'ici ce trait constitue l'énigme principale du roman. En effet, un premier chapitre annonce que le roman sera écrit de manière plus classique, à la troisième personne. On y découvre le récit d'un couple, formé de Jean-William Forestier et de sa femme Christine, en vacances à San



Diego. On apprend que Jean-William souffre d'une forme assez violente d'épilepsie et que Christine prépare une thèse de doctorat. D'ailleurs, les derniers paragraphes font le récit d'une crise de Jean-William qui devient l'élément déclencheur de ce qui va suivre. Au deuxième chapitre, on entre dans l'écriture d'un deuxième narrateur qui relate à son tour la crise d'épilepsie du personnage dans une chambre d'hôtel de San Diego. Il s'agit de Christine elle-même, victime de la violence de la crise de son mari et qui prend le relais de la narration dans le roman sous forme d'un journal intime, ce qui rappelle le ton de confession de *Prochain épisode*, mais surtout de *Trou de mémoire*. Néanmoins, par rapport aux deux romans précédents, le « lieu » de l'énonciation rejoue ici différemment la question de la sexualité. Le jeu consiste, si l'on veut, à prendre le point de vue de l'autre et à fantasmer sa déréalisation de manière plutôt violente, déréalisation qui se retourne sur le lieu de l'énonciation dans la mesure où cet autre participe de ce qui le constitue. Le « lieu » de l'altérité que représente la posture féminine, de la femme énigmatique des romans d'Aquin, a donc la double fonction de révéler le sujet tout en participant de son morcellement<sup>123</sup>. D'abord, le désir de faire parler la femme apparaît déjà dans *L'invention de la mort* de manière tout à fait explicite et nommée par le narrateur René Lallemant :

Oui, je voudrais une seule fois m'identifier à elle, éprouver sa douleur, pleurer à sa place pendant des heures, devenir femme dans son corps et ressentir un vide cruel en moi, un vide qui me ferait crier tout haut comme elle l'a fait de sa voix pourtant douce [...] *Il me regarde à nouveau comme tout à l'heure d'un regard haineux. Qu'ai-je fait pour le rendre si cruel avec moi?* (Je souligne. IM : 59)

Le passage montre l'effet de glissement déjà présent dans le premier texte d'Aquin qui indique le changement de narrateur — en italique — de René à Madeleine (ou est-ce plutôt René qui joue à être Madeleine), mais surtout la présence d'un désir déjà bien nommé de se mettre à la place impossible de l'autre au sens ici de l'autre sexe. Ce désir est celui de la conquête par l'écriture d'une part manquante qui le divise et qui l'empêche d'accéder à une totalité, ce qui implique de s'octroyer le pouvoir d'occuper toutes les places, d'interchanger les masques dans le kaléidoscope, d'échapper au fait d'être sujet. Toutefois, pour revenir à *L'Antiphonaire*, la majeure partie du roman ne se résume pas à une confession du point de

<sup>123</sup> On peut rappeler ce que dit le *Journal* : « Mon vrai visage est horrible : c'est celui d'une femme. En cela, je suis comme frappé d'hermaphroditisme. Visage de femme sur un corps d'homme-enfant : cela sans doute, mais masqué par ma parole et mon jeu, séduit, car l'anormal séduit d'abord. » (J : 220)

vue féminin, et l'intérêt est ici davantage de saisir la continuité lisible dans la démarche qui concerne l'écriture mise en scène et la fragmentation qui en découle. Le premier aspect important à souligner est que l'écriture fictionnalisée de Christine met tout particulièrement en scène la pulsion de déliaison qui était aussi à l'œuvre, différemment, dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* (ainsi que dans *L'invention de la mort* et dans *Les Rédempteurs*). *L'Antiphonaire* semble particulièrement inscrire — dans la forme comme dans le propos — ce qui travaille de part en part l'écriture, c'est-à-dire ce qui agit comme une force de rupture dans le corps poétique du texte aquinien, la menace de l'achèvement, du silence, de la mort, mais aussi, paradoxalement, sa recherche. La différence par rapport à *Prochain épisode*, où le narrateur, « pas plus qu'[il ne se] suicide, [n'a] tendance à y renoncer [au roman] » (PÉ : 88), apparaît dans les propos de la principale narratrice, le livre se révélant mortifère : « Le temps est venu où je dois rendre des comptes, mais je me perds dans la description minutieuse des activités de Leonico Chigi à Lyon ; et je trouve cela infiniment plus intéressant que de continuer ce livre qui me tue » (AN : 233).

Dans *L'Antiphonaire*, le retour de la problématique où écriture et mort sont liées inscrit dans un nouvel espace fictionnel ce que construisaient déjà les deux romans qui précèdent. En ce sens, la narratrice principale du troisième roman met à l'avant-scène la question de la fragmentation — elle dit être « fragmentaliste [et] nullement encline à la représentation sphérique de la réalité » (AN : 234) — et incarne bien une posture limite, davantage du côté de la pulvérisation, de la désintégration et de la mort plutôt que du mouvement perpétuel qui coïncide avec la vie. Dès lors, la violence présente et désignée dans *Trou de mémoire* par le meurtre de Joan et dans le propos de P.X. Magnant, se rejoue, mais en se retournant de manière explicite sur l'instance fictionnelle qui tient le récit, sur le « lieu » de son énonciation, et pulvérise l'écriture, ce qui rappelle *Prochain épisode*<sup>124</sup>. Le regard que pose

<sup>124</sup> Le détour par la problématique de la mélancolie définie par Freud peut être éclairant, dans un certain sens, à propos d'un personnage comme Christine : « Or l'analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut, de par le retour de l'investissement d'objet, se traiter lui-même comme un objet, lorsqu'il lui est loisible de diriger contre lui-même l'hostilité qui vise un objet et qui représente la réaction originaire du moi contre des objets du monde extérieur (c.f. : « Pulsions et destins des pulsions »). Ainsi, dans la régression à partir du choix d'objet narcissique, l'objet a certes été supprimé mais il s'est pourtant avéré plus puissant que le moi lui-même. Dans ces deux situations opposées, l'état amoureux le plus extrême et le suicide, le moi, bien que par des voies

ce « moi » fictif sur sa pratique d'écriture et sur son existence marque encore ici ce qui signe le texte aquinien et qui n'est pas sans rappeler le *Journal* :

Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, autosuffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. En fait, la totalité (cette plénitude mystique dont la fonction est sans doute d'apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude — du vide...) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit (c.f. psychologie de la forme) ; moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude (pis encore, je m'en éloigne, j'en diverge, je m'en détache...). (AN : 234)

Le désir de totalité est désigné comme impossible par la narratrice, malgré qu'elle soit « impliquée indéfiniment dans [ce] processus », ce qui semble lui faire violence. Tout tend donc à se désintégrer, à commencer par son écriture. D'abord, au début du journal, l'écriture autobiographique apparaît comme l'échec de plus en plus évident de la rédaction d'une thèse en philosophie des sciences de la Renaissance :

Au début, j'éprouvais une certaine jubilation à composer ma thèse de doctorat en philosophie des sciences (sujet : « La Science médicale au XVI<sup>e</sup> siècle ») ; mais cela ne va plus, j'ai perdu mon sujet de thèse quelque part dans les dunes de Santa Barbara et de San Diego[...] [...] Je cherche à composer ce livre comme un recueil d'illustrations — mais toutes ces illustrations ne représentent qu'une seule et même crise étrange, multiforme, gracieuse au début, spectrale dans sa progression, macabre en fin de compte. (AN : 16-17)

La négativité s'explique par l'histoire d'un personnage pour qui l'écriture naît d'une véritable « crise » (AN : 16) qui anéantit d'abord peu à peu celle, scientifique, objective et extérieure, de la thèse, pour y substituer une écriture de l'intériorité, résultat du « mal de vivre » (AN : 15). La crise devient le motif de tout le roman-journal autour duquel sont nouées les « illustrations » dont parle le « je », c'est-à-dire les événements, les anecdotes racontées qui ajoutent au malheur de plus en plus grand de Christine (violence de Jean-William, viol par un pharmacien, interrogatoires dégradants par Robert, son amant, etc.). Ainsi, la forme du journal se trouve fragmentée d'abord par l'insertion de parties persistantes de la thèse dans l'autobiographie de Christine, dont on a un exemple au début du troisième chapitre : « Si l'on devait résumer les préceptes fondamentaux formulés, dans ses différents ouvrages, de Jules-César Beausang, il faudrait d'abord élaborer sa conception (nouvelle à l'époque, — soit : en

---

tout à fait différentes, est écrasé par l'objet. » (« Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, op. cit., p. 161)

1530) de la pratique de la médecine » (AN : 25). De plus, les insertions de la thèse correspondent de plus en plus à une fonction qui est d'actualiser le « mal de vivre » de la narratrice : les références scientifiques finissent par sombrer dans la création d'une histoire fictive basée sur le personnage historique (fictif en dehors du roman) qu'est Jules-César Beausang et d'autres protagonistes gravitant autour de son histoire. Ces derniers, qui vivent eux aussi des malheurs deviennent une surface de projection et de dédoublement : « Pauvre Renata Belmissieri, mon double, cette jeune fille qui me sert de personnage-victime » (AN : 31). Non seulement la thèse est fragmentée par l'insertion du journal relatant le malaise du personnage, mais en plus le travail scientifique devient la source d'une fiction déréalisante où il se projette.

Ce qui est caractéristique de la fragmentation lisible dans le journal est constitué ici, comme dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, des retours perpétuels vers la scène de l'écriture qui devient le nœud de la « crise ». La « crise » anéantit graduellement l'écriture de la thèse, elle s'incarne et projette à un autre niveau la structure même de *L'Antiphonaire*. En effet, plus le récit avance, plus le morcellement du roman correspond à l'évolution du malaise chez la narratrice ainsi qu'au sein de sa narration et de son écriture en train de se disloquer. On retrouve des pages où Christine souligne l'impossibilité d'aller plus avant, prise dans l'angoisse de la crise :

(Je prévois, à ce point de mon récit, de décrire le suicide de Jean-William Forestier, juste après l'assassinat du pharmacien. Cette fin tragique de Jean-William était bien la seule chose qui lui restait à ce moment de sa vie, alors qu'il se morfondait de tristesse et de désespoir au motel Hillcrest). À faire plus tard.

(Pour le moment, je suis obsédée par ma *deformis conformitas*...) (En italique dans le texte. AN : 119)

Incapable de me ressaisir, je n'ai pu continuer. Je suis prise de panique ; je ne sais pas si jamais je pourrai donner suite à ce projet avant de mourir. (AN : 133)

Seconde journée de lassitude. Je crois que j'ai franchi cette fois le seuil de l'énervement ou de l'angoisse : ce que je crains le plus, c'est ma propre indifférence. Je me sens décrocher de tout... (AN : 135)

Les coupures brusques dans le fil du récit (ces pages apparaissent comme des sauts de chapitres et semblent insérées de manière isolée dans la trame du journal) ne sont pas sans rappeler le début de certains chapitres de *Trou de mémoire* qui témoignent soit de coupures



par le soi-disant éditeur dans le manuscrit, soit d'un état de trouble chez le narrateur P.X. Magnant incarné par l'écriture, tels que : « ...par mon blitzkrieg hydroxyle. Joan s'est rendue après un combat valeureux, d'autant d'ailleurs que son issue était connue d'avance, étant donné le style elliptique de mon attaque et ma supériorité naturelle. » (TM : 41) Ce genre de coupures, où les points de suspension jouent un rôle important, et de mises en scène de l'acte d'écrire (ou de l'angoisse qu'il provoque) qui se retrouvent dans d'autres textes d'Aquin montrent bien la problématique qu'est l'écriture dans la mesure où elle semble déréalisante. Dans *L'Antiphonaire*, elle devient la surface de projection du « moi » fictif qu'est Christine :

Si j'interviens — à ce point — dans mon récit, c'est que la conscience que j'ai d'utiliser un style désorganisé, voire agaçant peut-être, est particulièrement intense en ce moment [...] Mais, comment dire..., je n'ai pas tellement de style, j'écris sans style, ce qui probablement explique la sinistre spasmophilie graphique<sup>125</sup> à laquelle je m'abandonne : on croirait, de l'extérieur, que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise en diverses séries atonales et entrecroisées de mots ou de symboles ; oui, telle une nébuleuse, je file dans une stratosphère liquéfiée, dans une mer morte et sans fond (agitée en surface par des vents qui hurlent)... » (AN : 229)

La « sinistre spasmophilie graphique », qui peut « agacer » le lecteur et que reconnaît la narratrice, est révélée comme l'inscription, dans un corps écrit, de l'intense malaise qui prend de plus en plus d'ampleur. Le livre en train de s'écrire amène le « moi » à filer « dans une stratosphère liquéfiée, dans une mer morte et sans fond (agitée en surface par des vents qui hurlent) » et est donc de plus en plus synonyme de mort. Le processus de l'écriture qui amène la narratrice dans un univers liquide et funeste rappelle le « je » de *Prochain épisode* qui « glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve » (PÉ : 5) et qui accomplit une « chute ralentie dans [la] fosse liquide » (PÉ : 7). Toutefois, les images qui illustrent le processus d'écriture ne produisent pas le même effet chez le moi fictionnel du troisième roman. En effet, si l'écriture dans *Prochain épisode* permet au narrateur d'advenir et de ne pas se suicider, dans *L'Antiphonaire* (la partie occupée par le journal) l'écriture amène la narratrice précisément vers le suicide. Cela accomplit d'une certaine manière ce qui est en œuvre depuis *Prochain épisode* et même depuis *L'invention de la mort*, ou encore une nouvelle telle que

<sup>125</sup> L'expression inusitée témoigne du lien entre corps et écriture dont il est notamment question. La « spasmophilie » qui est une affection due à une hyperexcitabilité provoquant des crises d'agitation dans le corps m'apparaît bien décrire l'écriture elle-même et l'incarnation, si je puis dire, du sujet qui s'énonce. Ce trait est particulièrement marquant dans *L'Antiphonaire*.

*Les Rédempteurs*, puisque le récit s'y élabore à partir d'un sacrifice, quoique collectif. Dans le troisième roman, les ruptures dans la forme agissent comme des représentations de la dislocation, de la pulvérisation d'une subjectivité plutôt que de sa constitution : « on croirait, de l'extérieur, que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise en diverses séries atonales et entrecroisées de mots ou de symboles » (AN : 229).

### 1.3.6 Le corps fragmenté à l'image du roman

L'état de la narratrice de *L'Antiphonaire* — qui est aussi l'état du texte que nous avons, lecteurs, entre les mains — constitue la figure principale du roman : l'épilepsie. Dans l'édition critique de *L'Antiphonaire*, on retrouve certaines notes d'Aquin, où il explique l'importance de l'épilepsie dans son projet d'écriture, dont la suivante : « La crise est le nœud éclaté de ce roman : le roman — en d'autres termes — se déroule en forme de crise épileptique [...] j'ai choisi de procéder à partir de la crise elle-même, dans toute sa force de désintégration et d'affliction, dans toute sa puissance de démesure et d'obsession...<sup>126</sup> » (Souligné dans le texte. AN : 348). D'ailleurs, c'est bien ainsi qu'est caractérisée l'écriture du journal au tout début, c'est-à-dire sous forme « d'aura épileptique » (AN : 15), Christine se trouvant alors à intégrer dans son écriture et dans sa vie l'épilepsie comme principe de dédoublement : « À la limite, je serais tentée de transformer ma pauvre vie en paralysie épileptique, en épilepsie ulcérente et en crise interminable jacksonnienne... » (AN : 28). La narratrice « fait sienne » en quelque sorte la maladie de son mari Jean-William (autre introjection symbolique de l'autre), elle la transpose dans son style d'écriture qui devient une « spasmophilie graphique ». Acte qui devrait poser la constitution d'une subjectivité par la parole, l'écriture agit donc comme une onde de choc que la crise épileptique fait subir au malade et amène intérieurement Christine de plus en plus vers la dispersion : « C'est affreux. Je ne souhaite à personne de vivre cet affolement et cette expérience de désintégration

<sup>126</sup> Dans « Le moi et le Ça », Freud éclaire le lien possible entre l'épilepsie et la pulsion de mort : « Nous reconnaissons que la *pulsion de destruction* est régulièrement mise au service de l'Eros à des fins de décharge, nous supposons que l'attaque épileptique est le produit et le signe d'une désunion pulsionnelle, et nous nous faisons à l'idée que, parmi les conséquences de bien des névroses graves, il faut particulièrement souligner la désunion pulsionnelle et la place prépondérante prise par la pulsion de mort. » (En italique dans le texte. *Op. cit.*, p. 255)

psychique... » (AN : 133). La « crise » initiale qui projette Christine dans l'écriture, « crise étrange, multiforme, gracieuse au début, spectrale dans sa progression, macabre en fin de compte » (AN : 16-17), ne se résout pas et devient effectivement de plus en plus macabre au fil du récit : « Sans fond, oui, ma tristesse est sans fond, sans mesure, sans cesse, inépuisable, irréversible : plus je m'enfonce en elle, plus diminue la possibilité d'en revenir. Véritable sable mouvant, ma tristesse est visqueuse et douce... à mon image... » (AN : 163). La mort prend ainsi une place grandissante dans l'énonciation (les trous sont de plus en plus fréquents dans le journal) jusqu'au suicide du « je ».

*L'Antiphonaire*, par le journal de sa principale narratrice, met donc en scène l'écriture comme principe déstructurant et paradoxalement structurant — tant que cette écriture tient et fonctionne — dans les divers niveaux de la représentation. Le roman, en tant que corps écrit, se présente tout aussi disloqué, à l'image du corps de Christine. Cela est d'abord bien représenté par la crise épileptique que décrit le « je » citant ledit Jules-César Beausang :

[P]auvre humain que celui qui est frappé par la crise épileptique, dont le corps tremble comme si le ciel et la terre étaient remués par la tempête : la vessie souvent éclate. Les convulsions sont causées par une tempête discordante qui produit l'occlusion des yeux et l'inflammation de tous les membres. La maladie disjoint les membres, les affaiblit, les brise, comme vous le savez. Tout cela se passe au dedans de l'homme, en lui... Et puis, ce sont les douleurs suprêmes, celles qui abolissent la conscience et atteignent jusqu'aux centres de l'être... (AN : 41)

La description de la crise s'apparente à l'image que la locutrice donne à la fois de son écriture et de son propre corps : « J'ai le sentiment désagréable, lorsque je bouge un peu, que les diverses parties de mon pauvre corps sont disloquées, détachées l'une de l'autre et ne forment plus un organisme vivant et fonctionnel<sup>127</sup>. » (AN : 62) Le texte apparaît comme un corps fragmenté dans son matériau qui correspond à la représentation de celui de Christine, corps qu'elle projette dans certaines figures dont le paysage : « La côte pacifique érodée, escarpée, découpée violemment me convient car je lui ressemble : moi aussi, j'ai subi les secousses sismiques, les décrochements, les raz de marée, les rafales. » (AN : 116) Par ce corps disloqué, à l'image du moi fictionnel qu'est Christine et de l'écriture qui devient l'incarnation

<sup>127</sup> Le corps physique ressenti et projeté dans le morcellement s'inscrit dans l'écriture à la manière dont Bernard Andrieu l'énonce dans *Les Plaisirs de la chair. Une philosophie politique du corps* en disant que : « la matière corporelle [devient] la matérialisation des investissements narcissiques de la forme imaginaire du sujet » (Paris, Le temps des cerises, 1998, p. 10).

d'une crise épileptique métaphorique la menant jusqu'à la mort, se manifeste le ratage qui signe la jouissance de l'énonciation. En effet, Christine, personnage-narratrice, devient la représentation, une icône pourrait-on dire du ratage qui se perd dans l'effet déréalisant qu'il présuppose. Cette représentation s'inscrit dans *L'Antiphonaire* et dans l'œuvre aquinienne de manière générale, tout comme on le voit chez P.X. Magnant-RR ou encore avec le « je » de *Prochain épisode*. Représentante du sujet, de son désir, de sa jouissance et du combat pulsionnel qui le détermine, la narratrice du troisième roman a la particularité de mettre en lumière la force de déliaison, de devenir la voix d'un corps traversé par elle, à l'image même du corps scriptural disjoint et morcelé qu'est le roman.

À la toute fin du journal, avec ses dernières paroles, Christine révèle elle aussi le désir de totalité du sujet, mais ici dans le lien que la totalité entretient avec la mort<sup>128</sup> : « "... Mourons et entrons dans l'obscurité" a dit saint Bonaventure quelque part. Noire et douce *exhortatio* que je n'avais jamais comprise vraiment! » (AN : 260) L'obscurité qui, dans l'œuvre aquinienne, coïncide avec le point aveugle de la trop grande lumière, signifie comme « lieu » de l'infini et de la totalité correspondant à la mort<sup>129</sup>. Il faut ajouter que le suicide de Christine ne clôt pas le troisième roman d'Aquin, pas plus que le journal n'en est le début. En effet, une « Postface », signée par un autre personnage féminin, est suivie d'une lettre elle-même assumée par le conjoint de ce personnage et dernier amant de Christine, c'est-à-dire Albert, celui qui inscrira à son tour les trois lettres significatives : FIN, ce qui indique que le récit se clôt par la parole d'un narrateur masculin, retour donc à la case départ. Il faut néanmoins noter que l'intrusion de ce dernier, si elle déplace à nouveau le « lieu » de l'énonciation sur le plan de la sexuation, ne se résume pas moins au destin du personnage de

<sup>128</sup> Toujours dans « Au-delà du principe de plaisir », en cherchant à comprendre ce qui apparaît comme le moteur des pulsions de manière générale, Freud émet l'hypothèse que « toutes les pulsions veulent rétablir quelque chose d'antérieur » et ce quelque chose est ce qui se consigne comme un « retour à l'anorganique », ce qui l'amène à dire que « *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*. » (En italique dans le texte. *Op. cit.*, p. 81-82) Des auteurs tels qu'Aquin ont particulièrement montré par l'écriture et la fiction le travail pulsionnel à l'œuvre chez un sujet, sujet que l'on peut dire, dans ce cas-ci, *limite*.

<sup>129</sup> On connaît d'ailleurs, grâce au travail de l'édition critique, tout l'intérêt d'Aquin pour les questions de lumière et d'obscurité dont sa lecture de l'essai d'Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Bruges, De Tempel, 1946), a fortement influencé la réflexion. Le titre du roman *Neige noire* fait partie du jeu caractéristique chez Aquin de la coexistence de ces oppositions, qui concerne tout le registre du voir (tant du dévoilement que de l'aveuglement) où le trop de lumière — la neige trop blanche — est précisément ce qui fait écran.



Christine puisque Albert, tout comme René dans *L'invention de la mort*, va se tuer en voiture et que c'est Suzanne — auteur de l'avant-dernière lettre — qui survit. Les appendices qui encadrent le journal montrent bien, tout comme dans *Trou de mémoire*, qu'au-delà des instances fictives qui prennent la parole, c'est bien la violence du conflit à l'origine du sujet qui est mise en acte. Christine comme Albert font partie de la mosaïque de masques qui permettent au sujet de s'écrire, les « lieux » de répétition et la mise en scène de l'écriture en train de se constituer les rapprochant des autres personnages narrateurs aquiniens. La mosaïque, le *kaléidoscope* illustre bien la tension vive qui habite l'énonciation entre une pulsion de vie et une pulsion de mort créant le mouvement vital sur un fond d'infini et de mort, mais surtout une violence indéniable à l'œuvre. Le désir s'y révèle et concerne toujours, d'un narrateur à l'autre, l'impossibilité de se saisir dans une totalité qui abolirait le manque fondateur, d'où tous les ratages et le débordement de la poétique fragmentée d'Aquin qui sont autant de réponses à la violence de ne pas coïncider parfaitement avec le réel, ce qu'on tentera de comprendre plus loin. J'ajoute qu'à ce désir en répond un autre qui cible le destinataire des textes, où la totalité implique l'autre véritable qui est incontestablement le lecteur<sup>130</sup>. Devant ce partenaire littéraire, l'exhibition ne se produit jamais en tant que telle car la jouissance advient précisément chez Aquin où la fragmentation domine entre les différentes scènes à partir desquelles le sujet se donne à voir. L'écriture est ce parcours qui, tout en étant pris dans une dynamique où le sujet cherche à advenir, se prend dans ses circonvolutions, labyrinthes, enchevêtrements entre les divers plans de la fiction et autres figures de style encombrantes signalant que la néantisation est toujours à l'œuvre, que le sujet s'écrit précisément dans un ratage toujours renouvelé, qu'à ne pas pouvoir saisir ce qui pour lui est *autre*, il ne se laissera pas saisir lui-même. Le mouvement de l'écriture est aux prises avec une dynamique où la subjectivité en passe par l'image du corps menacée de dispersion, mais où la mort est aussi désignée comme une véritable « résurrection » (*IM* : 136). La mort, loin d'être simplement le triomphe de la négativité, peut ainsi se révéler comme le pouvoir ultime qu'a le sujet « fini » sur le réel.

<sup>130</sup> Ainsi, au sujet de son corpus — mais c'est tout à fait à propos concernant Aquin — Anne Deneys-Tunney dit que « toutes ces œuvres [ces écritures du corps] sont tournées vers leur destinataire. Symbole de ce déplacement du libidinal vers le symbolique, c'est désormais par la médiation de l'écriture, du Livre, que se constitue le couple pervers du narrateur et du lecteur, qui ne communique et ne jouit que par l'intermédiaire du fétiche de l'écriture. » (*Op. cit.*, p. 29)

#### 1.4 Duras : désubjection fragmentation

En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de *découvrir* : c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'aie cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi. C'était presque ça, ça passait à l'écriture avec une facilité qui rappelait la parole de l'ivresse alcoolique dont il vous semble qu'elle est toujours intelligible, simple. Puis tout à coup ça résistait. On se trouve comme dans une armure, rien ne passe plus de soi à soi, de soi à l'autre. Comment parler de ça, comment décrire ça que je connaissais et qui était là dans un refus quasi tragique de passer à l'écrit, comme si c'était impossible.

Marguerite Duras, *La vie matérielle*

##### 1.4.1 La scène originaire

Tenter de circonscrire le sujet en acte dans l'œuvre de Duras demande inévitablement d'effectuer un découpage différent de celui que nous avons fait pour l'œuvre d'Aquin puisqu'il n'existe pas, à proprement parler, un seul noyau de textes-phares repérable dans une période, une époque donnée. Bien au contraire, l'œuvre de Duras s'échelonne sur près d'une soixantaine d'années, à commencer par la période de la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle où l'on retrouve plusieurs cycles tels que le cycle indien — *India Song* (1973), *Le Vice-consul* (1965), entre autres — et bon nombre de textes pertinents (au sein desquels il faut faire des choix) se retrouvent disséminés entre 1943 (année de publication du premier roman, *Les impudents*) et 1996 (date du décès de l'auteure). Si la poétique durassienne évolue au fil du temps et qu'elle devient particulièrement intéressante sur le plan de la fragmentation dans les années 80, il n'en demeure pas moins que les articulations, nœuds, « lieux » fondant l'écriture et qui vont permettre de circonscrire le sujet se repèrent dès les premiers romans (*Les impudents*, *La vie tranquille* ou encore *Un barrage contre le pacifique*). Dans les débuts de l'œuvre, notamment dans *La vie tranquille*, il y a des phrases très simples qui caractérisent déjà la poétique durassienne : « Là, dans ma chambre, c'est

moi. »; « La chambre est très petite, la table, nue. » (VT : 121) Très tôt, l'écriture porte d'une certaine manière les traces de ce qui deviendra la signature de Duras. Contrairement à celle d'Aquin, la poétique durassienne se présente comme un corps écrit davantage structuré par ses creux, ses béances, par un dépouillement plutôt que par le débordement de la parole. Aussi, les textes du début de l'œuvre représentent ce que l'on pourrait désigner comme le « lieu » fantasmé de l'origine du sujet qui se rapporte à la scène de l'enfance et de la famille. Il serait donc difficile de passer sous silence ce premier cycle déterminé par la fictionnalisation d'une histoire familiale qui sera reprise d'un roman à l'autre et dont *La vie tranquille* (1944) apparaît à cet égard singulier. Ce roman révèle certains paramètres qui permettent de comprendre le sujet, son désir, mais aussi et surtout une jouissance mortifère qui le signe et dont l'écriture porte dans son corps même la marque indélébile qui, au fil de l'œuvre, va se creuser (d'où le dépouillement de plus en plus grand à mesure que la poétique de Duras évolue). La jouissance est le résultat d'une violence propre au sujet de l'énonciation, violence nécessaire puisqu'elle est structurante, mais aussi déstructurante, comme on le verra.

Si le premier cycle, et tout particulièrement *La vie tranquille*, pose les jalons de l'écriture, un autre texte-phare vient aussi éclairer la scène archaïque de l'enfance, de la famille et des rapports à l'autre déterminant le sujet. *L'Amant*, publié en 1984, se distingue par la mise en fiction de la scène familiale au plus près d'un « je » énonciateur qui était, comme tel, disparu depuis quarante ans. Si avant *L'Amant*, *La vie tranquille* est le seul roman qui met en scène un « je » racontant l'histoire de la famille, les deux romans sont différents à bien des égards, à commencer par la place que prend l'instance narrative dans l'ordre de la fiction. Dans *La vie tranquille*, la narratrice est plus près du personnage traditionnel qui raconte une histoire par le biais d'une focalisation interne alors que dans *L'Amant*, le « je » semble s'apparenter davantage au « je anonyme » dont parle Sarraute, plus près des personnages « privés d'existence propre, [qui] ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce "je" tout-puissant<sup>131</sup> ». Le « je » s'y trouve à désigner les « lieux » fondateurs de l'écriture tout en parlant d'elle — l'écriture — (ce qui n'est cependant pas mis en abyme comme motif de fragmentation dans

---

<sup>131</sup> Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 61.



l'œuvre de Duras comme chez Aquin) : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance, que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai. » (A : 93) Tout le roman gravite d'ailleurs autour du désir de raconter la famille par certaines anecdotes décousues qui font voyager dans des temps participant d'une véritable mythologie personnelle pour le sujet fictionnalisé dans l'œuvre<sup>132</sup>. Le récit se promène à travers différents temps de la vie de la narratrice, du retour en France en passant par l'événement de la mort du petit frère durant la Deuxième Guerre, de l'expérience de la Guerre à Paris, pour revenir à la période de l'enfance où il y avait l'amant, la famille, une camarade de classe nommée Hélène Lagonelle. Toutefois, le « je » dit bien que ce qui constitue l'histoire fondamentalement est l'absence et sa façon de raconter est bien à l'image des « trous » qui permettent à l'histoire de s'énoncer : « L'histoire de ma vie n'existe pas. [...] Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. » (A : 14) En s'attardant d'abord au moment précis de la traversée du fleuve sur le bac à l'époque de l'Indochine, on voit apparaître le « lieu » qui s'inscrit comme un véritable point de chute, moment charnière vers lequel convergent les différents temps du récit :

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (A : 16-17)

---

<sup>132</sup> Dans « Qu'est-ce que l'écriture ? » (*Le degré zéro de l'écriture*), Barthes utilise cette expression en parlant du style : « Ainsi, sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. » (Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 16) J'emploie l'expression « mythologie personnelle » au sens où l'œuvre de manière générale construit ses propres mythes, aux prises avec une réalité certes autobiographique, mais aussi fantasmée, reconstruisant le passé, les souvenirs, mettant en scène certains individus qui deviennent personnages ou même figures réactualisées dans un récit, une histoire qui revient d'un texte à l'autre.



Le point de chute, énoncé comme un de ceux qui structurent le « je » (« l'importance de cet événement dans [sa] vie »), est représenté par l'image « détachée » du moment de la traversée du fleuve. Contrairement à d'autres photographies qui existent et dont parle la narratrice, l'image charnière de la traversée du bac « ne l'a pas été », photographiée, puisque « [l']objet était trop mince pour la provoquer ». C'est du manque de l'image cristallisant le souvenir que se produit l'écriture, l'image visuelle étant chez Duras toujours moins forte que l'image poétique. Néanmoins, les photos dont il est question dans le roman semblent faire figure de restes qui ouvrent à la mémoire, au souvenir, notamment par rapport à ce qu'il en est de la famille : « On se revoit quand on était très petits sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous. » (A : 115) Il en est de même avec une photographie retrouvée du fils de la narratrice qui rappelle celle, inexistante, de la traversée sur le bac : « Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer. Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégaine de jeune maigre. C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac. » (A : 21) La photographie inexistante de la traversée nomme l'espace-temps où la jeune fille blanche rencontre le Chinois; image qui ne peut être désignée que comme manquante dans le réel et donc imaginée, circonscrite dans la fiction, engendrée par l'écriture : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante » (A : 9). C'est aussi précisément du fait que l'image « n'existe pas », qu'elle « a été omise », « oubliée », qu'elle est ce « manque » qui en fait la représentation d'« un absolu » (A : 17) dans le récit et qui fait aussi qu'elle peut s'écrire à l'infini.

Le moment de la traversée du fleuve signifie le début de l'époque de l'amant chinois, personnage qui est présenté comme intriqué au « lieu » familial :

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai.

C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu. Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle. C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé. (A : 93)

Il y a, dans ce passage, un glissement du « lieu » de la famille au lieu de Cholen, celui de la garçonnière où la narratrice rencontre chaque nuit à cette époque l'amant chinois. Le glissement se produit au moment où, de façon antithétique, ce « lieu-là » (la famille) apparaît dans une « lumière fraîche, nouvelle » à cause de l'autre lieu, Cholen<sup>133</sup>. Se confondent alors les deux « endroits » pour ne signifier que la mort, la violence, la douleur, le désespoir, le déshonneur, « [u]ne fois le fleuve traversé », c'est-à-dire une fois la première séparation d'avec la famille consignée dans la perte de la virginité et, sur un plan symbolique, dans le fait d'être arrachée au cocon « irrespirable », par l'autre, l'étranger chinois<sup>134</sup>. C'est dire que, malgré la traversée du fleuve, passage-clé dans la vie de la narratrice, malgré la séparation qui s'opère avec la famille et surtout avec la mère, la narratrice n'est pas arrachée à son « lieu » d'origine. Il demeure déterminant pour le « je » qui s'énonce dans l'après-coup,

<sup>133</sup> La désignation de « lieu » recouvre le signifiant « maison » dont se sert la narratrice dans *L'Amant*, une « maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage » (A : 77) et qui réfère au malheur de la mère ayant acheté une concession en Indochine qui provoqua sa ruine. Le « déshonneur » est un des traits de cette famille ruinée dont parle l'œuvre de Duras, notamment dans *Un barrage contre le pacifique*, et que réactualise *L'Amant* : « Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée. » (A : 69)

<sup>134</sup> La signification des lieux physiques que sont la maison et la garçonnière de Cholen semble s'inscrire dans le même rapport déréalisant qu'entretient la narratrice avec l'image de son corps, un corps de jouissance, comme on le verra plus loin, qui appartient malgré tout à cette famille. À propos du cocon « irrespirable », Chritiane Blot-Labarrère souligne bien que « [l]'effroi de la claustration se fait également jour chez Duras lorsqu'elle évoque la famille. Non point qu'elle récuse toutes les dimensions. Elle a nourri son œuvre des souvenirs de la sienne, mais elle se montre sans faiblesse, sans tendresse, d'une intransigeance revenue des illusions, dès lors qu'elle aborde ce sujet » (« Paroles d'auteur : les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », *op. cit.*, p. 25). Blot-Labarrère s'appuie d'ailleurs sur ces propos tenus par Duras : « Il y a toujours dans la relation familiale une dimension haïssable. Nous, elle était à découvert. Elle se présente comme une loi de l'espèce. Dans une famille, lorsque les relations sont bonnes, amicales, charmantes, c'est que la nature a été contournée. La vocation directe, native, de la famille est une vocation animale, effrayante. On n'est pas destiné à vivre ensemble. La famille, c'est un passage en commun par la nourriture commune, l'élevage. La vie est remise à "plus tard", "Tu verras plus tard", c'est ce que disent les parents. C'est après qu'on vivra, quand on sera séparé. Vivre, c'est oublier la loi. » (Marguerite Duras/Hervé Le masson, « L'inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel observateur*, 28 sept.—5 oct. 1984)

donne un éclairage singulier à tout ce qui suivra, et apparaît défini par le manque qui le constitue, ce qui est métaphorisé dans le roman par l'absence nommée d'image photographique. L'adéquation entre le « lieu » familial et le « lieu » de Cholen souligne de manière problématique à la fois le désir, mais aussi la jouissance qui se dresse comme un véritable écueil par lequel passe et repasse la narratrice. On peut voir que, si la faiblesse de l'amant la « transporte de jouissance » (A : 67) et qu'elle le désire précisément pour cette raison, en présence du frère aîné (incarnant la violence et la haine comme principe de cette véritable tribu aux mœurs singulières), l'amant « ne cesse pas d'exister mais il ne [lui] est plus rien. Il devient un endroit brûlé. [Son] désir obéit [au] frère aîné, il rejette [son] amant. » (A : 66). Telle qu'elle le dit dans un passage cité plus haut, c'est précisément de ce « lieu » problématique qui est désir de nommer ce qui l'est difficilement, la violence intriquée au désir et à la jouissance, que se produit l'écriture. Cette dernière est faite d'un mouvement d'allers et de retours à la scène si importante dans laquelle l'amant et la famille (régie par le frère aîné) s'intriquent dans le souvenir.

#### 1.4.2 *L'Amant* : l'énonciation pulsionnelle

Au cœur de la scène archaïque qui se lit sous les traits de l'enfance, se situe donc l'un des nœuds où le travail pulsionnel s'accomplit, cela se percevant partiellement dans et par la forme fragmentée du texte, l'entrelacement des mots et du « silence » où s'inscrivent à la fois le manque et la violence. À sa façon, *L'Amant* désigne de manière explicite ce qui constitue un certain combat des pulsions qui déterminent le sujet dans l'œuvre. Un passage synthétise, notamment par son rythme qui scande des affects contradictoires, les pulsions qui participent de l'énonciation des textes de Duras :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère.



Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. (A : 34-35)

Le combat pulsionnel se trouve surtout éclairé par le lien que la narratrice dit entretenir avec le frère aîné, au sens où ce frère se présente comme la figure d'une puissance dangereuse, d'une « loi animale » (A : 13) et violente pour la narratrice et pour le petit frère qu'elle dit aimer par-dessus tout. La loi de l'aîné se révèle en effet comme un principe déstructurant au sein de la famille qui a pour visée la destruction et l'anéantissement : « [s]on premier mouvement c'est de tuer, de rayer de la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir » (A : 68). À ce lien au frère aîné répond un désir de mort : « Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir<sup>135</sup> » (A : 13). Le désir d'anéantir la violence animale, irrationnelle, incompréhensible, par une autre violence (apparaissant salvatrice) qui signe le lien s'inscrit donc là et la tension est énoncée comme se jouant sur le plan du corps : « Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par *l'appréhension troublante d'un danger*, celui de *cet attrait maléfique* qu'il exerce sur tous, *celui du rapprochement de nos corps*. » (Je souligne. A : 68) Pour la narratrice, la jouissance sexuelle vécue avec l'amant, si elle parvient à sectionner partiellement le lien *dangereux* à l'aîné (et par le fait même à la famille), n'empêche pas qu'elle soit aux prises avec « cette violence [du] frère aîné, froide, insultante, [qui] accompagne tout ce qui [leur] arrive, tout ce qui vient à [eux] » (A : 68), forme de jouissance, elle, mortifère<sup>136</sup>. Elle dit d'ailleurs qu'elle « ne peu[t] pas lutter contre ces ordres muets de [son] frère » : « Je le peux quand il s'agit de mon petit frère. Quand il s'agit de mon amant je ne peux rien contre moi-même. » (A : 67) De cette manière, malgré qu'il y ait du lien entre l'amant et le petit frère qui sont des objets d'amour à cause de leur

<sup>135</sup> S'il ne m'apparaît pas pertinent de chercher à circonscrire une position définie où se trouverait le sujet-Duras, présentant par moments une posture mélancolique ou encore masochiste pouvant devenir sadique à travers la parole des narrateurs, on peut néanmoins dire que la pulsion opère de manière dynamique, ce que signe la violence énoncée par la narratrice de *L'Amant* qui est à la fois contre l'aîné et contre elle-même. Je souligne au passage que le désir de « tuer » le frère aîné passe par le désir de le « voir » mourir, montrant que le fantasme opère par le regard.

<sup>136</sup> Sur le plan théorique, Serge André rappelle que la jouissance sexuelle limite la jouissance « toute » : « La jouissance se définit, *a contrario*, comme ce qui s'oppose à l'utile : c'est, dit Lacan, *ce qui ne sert à rien*. La jouissance se pose donc comme une instance négative qui ne se laisse ramener ni aux lois du principe de plaisir, ni au souci de l'auto-conservation, ni au besoin de décharger l'excitation. On a là une conception très large, à l'intérieur de laquelle il y a lieu de situer la notion plus étroite de jouissance sexuelle. Car l'idée de Lacan est que *la jouissance sexuelle est par elle-même une limitation de la jouissance en général*. » (En italique dans le texte. *Op. cit.*, p. 219-220)



faiblesse, l'amant se retrouve à une autre place que le petit frère. Avec lui, la narratrice n'arrive pas à se défaire du lien violent à l'aîné. Déterminée par les pulsions qui s'affrontent, elle vit avec l'amant de Cholen un rapport sexuel « à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour » (A : 111), comme si l'amour était hors de portée et devait s'accomplir en s'étant anéanti à l'avance. Tout cela explique en quoi un « lieu » éclaire symboliquement l'autre (la famille et la garçonnière), qu'ils se répondent en quelque sorte :

L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux. Celle d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance<sup>137</sup>. (A : 122)

La violence du frère aîné dans et par laquelle se reconnaît la narratrice, notamment dans le rapport à l'amant, n'est donc pas seulement subie dans une position où elle est simplement reçue. Bien au contraire, elle la fait sienne, elle l'intègre à même son corps, son image, sa subjectivité comme elle le souligne dans la ressemblance avec le grand frère, tout juste après qu'il ait été question de l'« attrait maléfique qu'il exerce » : « Nous nous ressemblons à un point très frappant, surtout le visage. » (A : 68) La phrase, placée dans le texte comme un paragraphe à elle seule, a pour effet de l'encadrer en quelque sorte, de souligner son importance et en même temps de synthétiser ce dont il a été question juste avant au sujet de l'impossibilité pour la narratrice de danser avec l'aîné haï. La violence qu'elle fait subir à l'amant en lui laissant penser qu'elle ne l'aime pas (A : 48), en lui imposant sa famille qui l'ignore et profite de son argent (A : 65-68), en allant chercher et prendre de lui le plaisir physique, témoigne du nouage entre la jouissance et la violence dont est marqué le sujet.

Dans *L'Amant*, le visage du moi incarne, dans l'image créée par la description, le combat des pulsions et la violence intériorisée venant originellement de la famille (« [c]haque

<sup>137</sup> Le « jeune assassin » et le « jeune chasseur » sont deux désignations qui me semblent ici distinguer le frère aîné (le « jeune assassin ») du petit frère (le « jeune chasseur »). Toutefois, une certaine confusion est perceptible et sans doute non dénuée de signification à cause de ce passage du début du roman : « Ma mère ne devait pas être dupe, mais elle n'avait pas le choix, il fallait séparer ce fils [l'aîné] des deux autres enfants. Pendant quelques années il n'a plus fait partie de la famille. C'est en son absence que la mère a acheté la concession. Terrible aventure, mais pour nous les enfants qui restaient, moins terrible que n'aurait été la présence de l'assassin des enfants de la nuit, de la nuit du chasseur. » (Je souligne. A : 12) Malgré le fait que, plus loin dans le récit le petit frère manifeste un intérêt pour la chasse (130), cette figure du Chasseur (126) désigne très souvent l'aîné. Il se peut que cette image s'inspire en partie du film de Charles Laughton, *La Nuit du chasseur* (1955), dont elle discute dans *Les yeux verts* (YV : 95-102).

jour nous essayons de nous tuer, de tuer. » *A* : 69). L'insistance sur le visage est introduite dès les premières pages, dans le fragment déterminant où la narratrice se décrit. Il y a d'abord un homme inconnu qui vient à elle beaucoup plus tard dans sa vie pour lui dire : « Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » (*A* : 9) Puis, les traits du visage se dessinent par ce qu'elle dit d'elle-même :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (*A* : 9-10)

La description du visage « lacéré », où la destruction se trouve désignée par quelques noms et adjectifs (les « cassures profondes », « la peau cassée », « sa matière détruite »), engendre l'image à partir de laquelle se reconnaît la narratrice. L'image est celle d'un vieillissement prématuré qu'elle a regardé « s'opérer » avec le même « intérêt » qu'elle aurait pris « au déroulement d'une lecture », comme si le visage était la surface d'inscription des entailles profondes témoignant de la violence, à l'image de l'écriture elle-même. Il s'agit du devenir-corps en somme d'une histoire singulière, du passage sur le corps d'une histoire marquée par le désir auquel répond certainement l'écriture : « ce que je veux c'est ça, écrire » (*A* : 29). La destruction du visage est aussi présentée comme le résultat de la jouissance, ce qui annonce l'agent destructeur que sera, de manière factuelle, l'alcool plus tard :

Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'experiment*. (En italique dans le texte. *A* : 15-16)

L'image spéculaire est marquée par le creux que signalent les « cassures », les « rides sèches » qui apparaîtront à dix-huit ans. Les « cernes » de la jeune fille de quinze ans sur le bac, qui ne connaît pas encore le désastre de l'alcool, annoncent déjà les traces du vieillissement. C'est que le territoire du visage de la jeune fille, qui n'a pas encore traversé l'usure du temps, est déjà déterminé par un manque et une violence à l'œuvre « avant l'heure » qui creuse la surface, qui fait « trou » sur la peau, au même titre que la jouissance *qui ne se dit pas*<sup>138</sup>. La jouissance qui est bien le fait de la pulsion de mort est au cœur de l'autre image initiale du roman, celle de la traversée du fleuve, manquante et par le fait même absolue, constituant une des scènes originelles du sujet, un autre des fantasmes qui le déterminent et que tente de dire l'écriture de *L'Amant* tout comme la violence fondatrice. Le visage « détruit » où s'inscrivent les brisures, cassures et autres traits en creux est aussi à l'image de l'écriture elle-même qui, dans *L'Amant*, quoiqu'elle soit relativement dense par rapport aux courts récits des années antérieures (*L'homme assis dans le couloir*, *L'homme atlantique*, *La maladie de la mort*), est caractérisée par l'ellipse, la phrase nominale et également par la parataxe qui participent de l'effet *en creux* de la poétique. Si l'on prend, à titre d'exemple, un des passages où il est question de la traversée du bac, on est frappé par ces phrases où il manque le verbe, mais qui produisent l'effet recherché, celui de faire passer quelque chose du réel manquant (du souvenir, d'une image) dans la représentation tout en laissant entre les mots les béances qui signifient autant que ce qui est dit : « Pas de vent au dehors de l'eau. Le moteur du bac, le seul bruit de la scène, celui d'un vieux moteur déglingué aux bielles coulées. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. » (A : 30) Les silences, les trous, les manques qui caractérisent la poétique de Duras et qui en font la force, permettent de *faire éprouver* le réel si important et de cette façon inscrivent la

<sup>138</sup> Serge André souligne que « [l]a jouissance de l'être — spécialement de l'être féminin, de l'Autre sexué comme tel — ne peut pas se dire, elle est rejetée dans ce qui subsiste entre les dits, à titre d'indicible, de hors-langage : "Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi se fonde de cette interdiction même." [Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » (1960), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 821.] [...] Quoiqu'il en soit, le fait que cette Autre jouissance se situe hors-langage la rend impossible à dire, donc l'expose à demeurer dans le registre de la croyance. [...] S'il y en avait une autre... mais qu'est-ce qui nous amène à faire une telle supposition ? C'est la jouissance phallique, par son côté partiel, hors-corps, qui nous mène à penser à un au-delà, à un "plus" ou à un "autre chose". Après tout, n'est-ce pas une propriété fondamentale du signifiant, dans la mesure où il est coupure, délimitation d'un bord, que d'évoquer autre chose que ce qu'il dit et de produire ainsi, littéralement, son au-delà ? » (*Op. cit.*, p. 222-232)

jouissance qui détermine le sujet. De manière générale, l'écriture durassienne *rend* le corps de cette jouissance qui est aussi violence.

#### 1.4.3 « C'était là avant moi »

Le rapport à une violence intériorisée que donne à saisir l'écriture est éclairé par la scène archaïque de la famille, qui ne se limite pas à *L'Amant*. Dans *La vie tranquille*, la figure de la haine se retrouve sous les traits d'un oncle qui, dans le deuxième roman, à la différence des *Impudents* et des autres textes qui reviennent sur la scène familiale, est mis en échec d'entrée de jeu par une autre figure de l'œuvre durassienne, celle du petit frère. *La vie tranquille* est le seul roman de cette « série » où le personnage du petit frère — et par extension la narratrice — se venge sur celui de l'opresseur qui est son aîné. Partout dans l'œuvre et dans *L'Amant* notamment, le sujet-Duras stipule, de manière symbolique, que c'est le grand frère qui a tué le petit — « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère<sup>139</sup> » (A : 72) — à cause de la violence subie dans l'enfance et dont la mère est complice : « Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant » (A : 74). Dans *La vie tranquille*, la narratrice se désigne en quelque sorte comme responsable du meurtre de l'oncle par le frère puisqu'en dénonçant l'adultère de l'oncle et de la femme de Nicolas, elle se trouve ainsi à déclencher le déchaînement d'une violence depuis longtemps refoulée chez ce dernier, mais également au sein de toute la famille que l'oncle a toujours menée à sa perte. *La vie tranquille* réalise ainsi le désir de mort du frère aîné inscrit dans *L'Amant*, l'abolition de la loi dont il est dépositaire. D'ailleurs, les premières pages de *La vie tranquille* fantasment cette mort puisqu'elles décrivent la lente agonie de l'oncle. La mort de l'ennemi familial fait sans doute de *La vie tranquille* un roman différent de ceux qui reviennent sur la dynamique familiale, notamment *Un barrage contre le pacifique* (1950) et, de manière explicite, *L'Amant*. Toutefois, dans *L'Amant*, le retour à la scène archaïque de la famille indique particulièrement, par le récit sous forme de fragments chronologiquement discontinus, ce qui dans l'écriture « résiste » et qui est par le fait même le moteur de cette écriture. Dans *La vie matérielle*, Duras nomme elle-même la résistance, le point de butée, le nœud qui mène à l'écriture :

---

<sup>139</sup> En réalité, le « petit frère », qui était l'aîné de Marguerite Duras, est mort à Saigon en 1942 des suites d'une broncho-pneumonie.



En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de *découvrir* : c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'aie cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi. C'était presque ça, ça passait à l'écriture avec une facilité qui rappelait la parole de l'ivresse alcoolique dont il vous semble qu'elle est toujours intelligible, simple. Puis tout à coup ça résistait. On se trouve comme dans une armure, rien ne passe plus de soi à soi, de soi à l'autre. Comment parler de ça, comment décrire ça que je connaissais et qui était là dans un refus quasi tragique de passer à l'écrit, comme si c'était impossible. En dix minutes à partir du rapprochement de deux mots du texte arrivait. (En italique dans le texte. VM : 31)

Le « ça », qui se repère aussi dans les nombreuses récurrences du « c'était », désigne bien, par son absence de référent explicite, ce qui, difficilement nommable, semble avoir été le moteur de *L'Amant* et que l'image « omise » et absolue de la traversée représente également<sup>140</sup>. Ce qui « était là avant » elle, « avant tout », qui « resterait là où » elle « était », permet de penser le lieu originaire propulsant le sujet dans l'écriture qui signifie au delà de la scène familiale, dans d'autres « lieux », places, figures de l'œuvre, mais aussi et surtout dans le corps même de la poétique des textes. Sur ce plan, si *La vie tranquille* n'est pas écrit avec toute la force de la maturité qui a été acquise par un travail sur la langue au fil du temps, il nomme déjà d'une certaine manière le désir de faire passer à l'écriture les « lieux » impossibles à dire. En effet, la narratrice raconte que la vérité ne peut se produire que par le langage, par l'inexactitude des énoncés dont l'importance se situe dans le fait de la rechercher par le *dire* : « Tiène m'a dit que la question du mensonge ne se posait pas pour moi, que je représentais une certaine vérité, que celle-ci pouvait paraître feinte, mais que lui savait qu'elle était pure et cohérente. [...] Il a ajouté que je n'étais pas menteuse, que si je disais des choses inexactes, c'était que j'étais encore en train de chercher la vérité. » (VT : 83-84) Le personnage représente une vérité fondée d'abord et avant tout sur la recherche sans cesse renouvelée du mot ou de la phrase exacte qui signifierait son désir et l'impossibilité précisément de le trouver.

<sup>140</sup> On pourrait convoquer ici *la Chose* (Lacan), dans le même sens que Philippe Spoljar, lecteur des différentes critiques analytiques de l'œuvre de Duras : « Le rapport à la Chose est celui du retrait à soi et en soi, plus encore à l'autre en soi, une disponibilité à cette voix interrompue; à cette bouche d'ombre, lieu « d'où ça parle » et dont on parle, une Chose qui serait à la fois cause chronique de la division du sujet et thème réitéré de sa parole. » (« Réécrire l'origine : Duras dans le champ analytique », dans Bernard Alazet (dir. publ.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002, p. 74)

Un autre roman important, *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), fait également de son personnage le représentant de la recherche nécessairement infinie, passant par la langue et l'écriture, d'un « lieu ». — encore ici point de chute — fondateur<sup>141</sup>. Lol V. Stein, caractérisée par une absence, est propulsée chaque jour dans la reconstitution imaginaire d'une scène de rapt, celui de son amant par Anne-Marie Stretter — rapt qui, par le fait même, est aussi le lien (c'est du moins ce que raconte Jacques Hold, narrateur du roman). C'est d'un « inconnu » à la scène (« aucun souvenir même imaginaire » puisque impossible à symboliser) que se produit la reconstitution inlassable qui la définit :

Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. [...] Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. [...] qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie[.] (R : 48)

Lola Valérie Stein incarne, en tant que personnage, la recherche d'un absolu, caractérisée par les « inachèvements sanglants », d'une vérité, qui, « trop mince » (A : 17), « mot-absence, mot-trou », ne peut exister dans le champ de la représentation. La recherche du « mot-trou » est sans aucun doute liée au désir de nommer une jouissance tout aussi impossible à dire sur laquelle la poétique durassienne se fonde et qui est, d'une certaine manière, désignée et dévoilée dans sa structure même<sup>142</sup>. Une certaine obscurité du référent, ou encore une

<sup>141</sup> Mentionnons que, pour la critique psychanalytique, ce texte est incontournable. Parmi les nombreux commentaires, il faut souligner principalement les ouvrages de Michèle Montrelay (*L'Ombre et le nom — sur la féminité*, 1977), Michel David (*Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*, 1996 et *Le ravisement de Marguerite Duras*, 2005), Madeleine Borgomano (*Duras. Une lecture des fantasmes*, 1985), Suzanne Ferrières-Pestureau (*Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de M. Duras*) ainsi que le texte de Lacan (« Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein », *Écrits*, 2001, p. 191-198).

<sup>142</sup> Michèle Montrelay souligne que « Lol est cette partie de nous-mêmes qui se tient du côté de la [C]hose, qui demeure dans la jouissance, dans l'Ombre. Jamais jetée au-dehors, tapie quelque part comme une bête. Sans elle, l'inconscient ne peut exister. » (*L'Ombre et le nom — sur la féminité*, Paris, Les Éditions Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 23)

manière singulière d'utiliser la syntaxe (autre trait de fragmentation) au sein de la phrase, participe de la force de l'écriture à « faire résonner » l'impossible dont la présence se démultiplie dans l'œuvre (autant dans la construction de certains personnages, que dans la structure de la poétique elle-même). Toute la parole durassienne m'apparaît fondée sur le désir éloquent de nommer le réel, de le donner à voir, de le porter au champ d'une visibilité poétique, dont l'horizon de la mort est le point de chute par excellence, où s'abîme le mot. Il s'agit d'un certain pouvoir de faire éprouver au-delà de l'intelligible une « vérité », ce qu'on a précédemment désigné comme « impact de la phrase », par une syntaxe souvent désordonnée ou par l'utilisation de la parataxe et de l'ellipse. Cela ouvre en quelque sorte la langue, tout en rendant obscur le sens premier de l'énoncé, en désigne la béance, le manque en la réduisant (surtout dans certains textes des années 80 et 90) de plus en plus à sa plus simple expression<sup>143</sup>. C'est dans le fait de dire des « choses inexactes » ou, pourrait-on dire, grammaticalement incorrectes, dans et par une forme qui est ici une véritable *forme-sens*, que le texte cherche une « certaine vérité [...] pure et cohérente » (VT : 83-84), qui assume donc qu'il ne peut dire *la chose*. Il en est également de même avec l'histoire, la trame du passé, la scène archaïque, forme de mythologie personnelle, divisée en plusieurs temps et qui ramène toujours le sujet au même « lieu », le point précis de la jouissance où il se perd. On l'a vu, dans *L'Amant*, le texte nomme cette trame qui « n'existe pas », il tente de dévoiler une scène essentielle qui, sans en être le centre, est retraçable partout dans l'œuvre. La scène, la narratrice de *L'Amant* dit l'avoir « plus ou moins écrite avant » et elle ajoute :

enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. (A : 14)

---

<sup>143</sup> Sylvie Loignon dans « “Je-voix”, la figure du voyant » souligne que « [c]'est cette ambition de l'énonciation que suggèrent les textes des années 80, où la distinction entre auteur, narrateur et personnage semble s'effacer au profit du seul énonciateur » (*La tentation du poétique*, op. cit., p. 48), ce qui me semble concerner également les textes antérieurs à 1980 quoique de manière plus implicite.

#### 1.4.4 La désujection comme lieu de reconnaissance

*L'Amant* place ainsi à l'avant-plan le désir fondateur du sujet dans l'écriture, non étranger à la conquête d'un lieu impossible à la fois structurant et déstructurant qui le détermine et le fait exister en tant que tel. Dans *La vie tranquille*, il y a le même type de mise en scène d'un « je » qui semble constitué d'un véritable corps-à-corps intime entre l'énonciation et le personnage. Selon la même logique que *L'Amant*, où la narratrice parvient par l'écriture à se voir comme autre (A : 20) dans l'image du souvenir, le « je » du deuxième roman s'éprouve dans l'expérience comme autre, mais de manière plus radicale, c'est-à-dire dépossédée d'elle-même, désujectivée :

J'étais couchée lorsque je me suis aperçue couchée dans l'armoire à glace ; je me suis regardée. Le visage que je voyais souriait d'une façon à la fois engageante et timide. Dans ses yeux, deux flaque d'ombre dansaient et sa bouche était durement fermée. Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité. Je n'ai plus su ce qui se rapportait le plus à moi, ce personnage ou bien mon corps couché, là, bien connu. Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là ? Mon nom même ne me rassurait pas. Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre nous comme une impossibilité de nous rassembler. Je me trouvais rattachée à elle par un souvenir ténu, un fil qui pouvait se briser d'une seconde à l'autre et alors j'allais me précipiter dans la folie. (VT : 122-123)

À ce moment, le « je » de *La vie tranquille* décrit une scène où il s'est retiré de la cellule familiale après la mort du petit frère (nommé ici Nicolas)<sup>144</sup>. La disparition de ce dernier provoque un départ et une remise en cause de la subjectivité de la narratrice, une distanciation par rapport à elle-même qui la fait se voir, mais sans se reconnaître. Il s'agit de la deuxième partie du roman où elle s'éprouve dans le silence de sa propre solitude comme divisée et menacée de « folie » : « je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité » ; « je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre

<sup>144</sup> On se rappelle que, dans *L'Amant*, la mort du petit frère est montrée comme un moment d'effraction faisant surgir un désir de mort chez la narratrice : « D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai pas existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais. » (A : 127)



nous comme une impossibilité de nous rassembler ». Dans ces instants où elle est seule, c'est l'image spéculaire qui provoque l'effet d'étrangeté. S'écrivant de diverses manières dans le roman, la scène se trouve à décrire ce qui se produit d'une certaine façon sur le plan de la focalisation narrative tout au long de l'œuvre. Elle devient un reflet du processus d'écriture lui-même qui est ici celui d'une mise à distance du sujet qui va parfois jusqu'à la désubjectivation à cause de la jouissance éprouvée. Dans la majorité des œuvres de Duras, cela se met en scène par la mosaïque des moi imaginaires et la place occupée par la voix narrative. Dans *L'Amant*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le marin de Gibraltar*, *La maladie de la mort* et des *Yeux bleus cheveux noirs*, par exemple, le « je » s'approche de la femme qui occupe la place de l'absence, du mystère, de ce qui est toujours sur le point de s'évanouir, qui ne peut pas se saisir, se représenter autrement que par un autre signifiant (un corps, une image, une couleur, un nom) et dont la répétition en elle-même, telle une obsession, est le véritable signifiant. Cet aspect de l'écriture durassienne constitue une autre des modalités du sujet qui cherche à s'approcher d'un « lieu » impossible à dire, mais qui n'est pas perçu comme extérieur même s'il provoque l'étrangeté. Dès lors, certaines caractéristiques des œuvres (jeu au niveau de la focalisation narrative, mises en scène explicites, etc.) sont révélatrices de l'altérité et de l'étrangeté de la place déterminée par un manque en lui-même innommable et irreprésentable.

*La vie tranquille* et *L'Amant* incorporent des processus de distanciation de la narration qui passent par la place du féminin présentée comme possibilité d'accéder non seulement à une part manquante, mais aussi à la jouissance. Dans *La vie tranquille*, avec le personnage de Luce Barragues<sup>145</sup>, l'amante du petit frère, quelque chose se joue, lié au désir de Tiène, l'amour de la narratrice : « Il me plaît que le désir de Luce aille si loin qu'il ait raison de son courage. [...] Il me plaît bien que l'on ait ce désir de Tiène, que Tiène soit l'objet d'un tel désir. Le monde me plaît dans de tels paroxysmes d'oubli. » (VT : 211) L'« oubli » nommé ici dans le contexte du roman est révélateur de ce qui fonde la jouissance impliquant toujours un tiers et un rapt. Luce Barragues qui, dans un premier temps, ravit le petit frère adoré à la narratrice — « Ce n'était plus le même frère. Je le gênais vaguement. » (VT : 57) — déplace

<sup>145</sup> Luce Barragues porte en effet les traits physiques des femmes mystérieuses de l'œuvre durassienne, elle met en place le signifiant des yeux bleus et des cheveux noirs, qui constitueront le titre d'un roman de 1986, réécriture d'un court récit de 1982, *La maladie de la mort*.

finalement son désir sur Tiène — « Sur son visage qui souriait, le désir de retenir l'attention de Tiène se criait » (VT : 99) — et tout cela se passe précisément dans l'effacement de la narratrice. C'est d'ailleurs dans la même perspective que Françou dit être désirée de Tiène et qu'elle se reconnaît, dans ce *rapt* d'elle-même, dans le fait de ne pas être en quelque sorte :

À y réfléchir, c'était comme s'il m'avait forcée à ne jamais l'aimer, à ne lui plaire qu'en restant pareille toujours, à n'être personne. [...] Je n'étais personne, je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien. Mes pas ne faisaient aucun bruit, rien n'entendait que j'étais là, je ne dérangeais rien. Au bas des ravines coassaient des grenouilles vivantes, instruites des choses d'août, des choses de mort. (VT : 70-71)

De manière générale, la jouissance du ravissement, de l'absence à soi-même, n'est pas symbolisée de manière strictement passive. Bien au contraire, le rapt fondateur produit des effets de violence qui sont en même temps nécessaires puisqu'ils fondent l'écriture et empêchent le sujet de sombrer dans ce que l'on peut concevoir comme le retournement de la violence sur le sujet<sup>146</sup>. Au personnage de Luce Barragues répond dans *L'Amant* celui d'Hélène Lagonelle, la compagne de classe désirée que la narratrice souhaiterait dans les bras de l'amant chinois : « Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, définitive./De quoi en mourir. » (A : 92) La narratrice se trouve à révéler le fait que la jouissance en tant qu'elle est « définitive » et donc synonyme de mort (« [d]e quoi en mourir ») se produit à partir d'une place qui la fait absente à l'acte, mais présente en tant que voyeuse. Elle y tire un certain pouvoir, ce qui souligne la double visée de la pulsion, à la fois mortifère et vitale. La scène fantasmée où l'amant chinois prendrait cette innocente compagne de classe n'aura jamais lieu et prend sa force peut-être aussi de n'avoir jamais existé autrement que dans le désir de la narratrice qui devient une scène d'écriture. Elle est également révélatrice du fait que le désir et la jouissance (ce que représente le mot « Dieu » dans le passage qui suit) proviennent de ce qui est à prendre de l'autre femme, ici marquée par l'innocence :

---

<sup>146</sup> Dans *La vie tranquille*, la violence caractérise la narratrice. Elle le reconnaît à plusieurs moments, notamment lorsqu'elle dit être à l'origine du meurtre de Jérôme (symbole du frère aîné) commis par Nicolas : « C'est d'avoir été trop regardée par l'absence violette du regard de Nicolas que j'ai fini par chercher quoi faire et le dresser contre Jérôme. » (VT : 152)

Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains. [...] Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Être dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens. (A : 91)

Le désir du corps d'Hélène Lagonelle, désir de le prendre au sens fort, jusqu'à l'anéantir, correspond aussi, par un effet de glissement opéré par la dernière phrase (« Être dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens »), au désir d'être absorbée par lui, comme si ce corps n'était soudainement plus celui de la camarade innocente, mais représentant du lieu de l'Autre, ce qui fait surgir un désir de dévorer et d'être dévoré. Telle l'image d'un serpent se dévorant la queue, le texte raconte le rapport au corps propre comme altérité, comme lieu de l'Autre. Hélène Lagonelle pour un court instant est l'enjeu d'un circuit fantasmatique. La scène précédente montre la violence du rapport à l'autre, mais aussi la violence du rapport que construit la narratrice à elle-même, à un corps devenant un « lieu » marqué par l'altérité, une altérité dont elle cherche à s'emparer, mais qui produit le retournement dans la jouissance d'être aussi « dévorée » par le corps désiré.

#### 1.4.5 Le ravissement du sujet

*Le ravissement de Lol V. Stein*, roman dont on vient précédemment de parler et qui s'inscrit dans une époque intermédiaire entre le premier cycle dont fait partie *La vie tranquille* et la période des années 80 où l'on retrouve *L'Amant*, met en jeu un sujet, Lol V. Stein, abolie dans le spectacle de la jouissance, celle produite par l'Autre Femme. Lol n'est pas la narratrice de l'histoire, elle apparaît comme difficilement saisissable puisque sans « moi ». C'est Jacques Hold qui est le narrateur et qui raconte le rapt du personnage « trou ». Dans *La vie matérielle*, Duras l'explique en disant qu'il y a eu impossibilité d'être « corps contre corps » (VM : 36) avec ce personnage pour la même raison. Jacques Hold se présente comme étant tout désigné pour raconter l'histoire de Lola Valérie Stein, pour tenter d'en dire quelque chose, précisément parce qu'il ne peut se mettre à sa place :

Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. [...] Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach<sup>147</sup>. (R : 14)

Animé par des fragments-souvenirs provenant de Tatiana, son amante et l'amie d'enfance de Lol, le narrateur se construit son propre récit de Lol et parle d'un état d'absence. Dans des fragments reproduits dans le récit de J. Hold, Tatiana décrit cet état en disant qu'« il manquait quelque chose à Lol pour être — elle dit : là. Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. » (R : 12) Elle dit aussi « qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fût dans les mains comme de l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. » (R : 13) Ces descriptions révèlent Lol et font dire à Tatiana que Lol souffre d'une « maladie » (R : 12) depuis toujours, mais Jacques Hold n'est pas certain de le croire. Pour lui, l'absence a été engendrée par l'événement du bal de T. Beach, c'est-à-dire par l'abandon radical et imprévu de Lol par son fiancé, Michael Richardson, cette nuit-là pour une inconnue mystérieuse : Anne-Marie Stretter, personnage qui prend d'ailleurs une place importante dans le cycle indien, notamment dans *Le Vice-consul* et *India song*. La problématique du manque à *être-là* de Lol se comprend, selon J. Hold, par la fin signifiante du bal :

C'est l'instant précis de sa fin, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours. Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. [...] Elle voit de plus en plus précisément, clairement ce qu'elle veut voir. Ce qu'elle rebâtit c'est la fin du monde. (R : 46-47)

---

<sup>147</sup> Jacques Hold décrit sa propre démarche narrative qui apparaît comme une image de la poétique durassienne elle-même : « Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. » (R : 37)



La « fin du monde » inlassablement rejouée correspond ici à la jouissance en tant qu'elle est ravissement radical, jouissance sans limite et sans sujet<sup>148</sup>. À partir de cet instant, J. Hold imagine l'histoire :

Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde. [...] Cet arrachement très ralenti de la robe d'Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme.[...] L'homme de T. Beach n'a plus qu'une tâche à accomplir, toujours la même dans l'univers de Lol : Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol et lorsque d'autres seins apparaissent, blancs, sous le fourreau noir, il en reste là ; ébloui, un Dieu lassé par cette mise à nu, sa tâche unique, et Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain. (R : 49-51)

Le passage qui décrit ce qui se joue dans la « reconstitution » de la scène du bal révèle le désir du texte de soulever le voile sur ce lieu de l'Autre que représente le corps dont Lol ne peut s'approcher que par les mains de Michael Richardson qui arrache au ralenti « la robe d'Anne-Marie Stretter ». L'« arrachement » est l'« anéantissement de velours de sa propre personne ». À la lumière du récit de Jacques Hold, cela se produit donc dans le rejet nécessaire de Lol au profit de l'Autre, ce qui provoque précisément la « volupté » du fait de l'effacement. Toutefois, pour que la « volupté » ait lieu il faut que Lol puisse « les voir » (R : 103) et que se répète la scène où son « corps [devient] infirme de l'autre ». Le geste infini de Michael Richardson qui dévêt Anne-Marie Stretter se présente comme un désir de mise à nu, elle aussi infinie, du sujet (ici symbolisé par la place occupée par Lol) sur la scène de la représentation et dont une part va demeurer invisible et insaisissable. La scène où Lol est voyeuse et absente, en état de jouissance, tellement qu'elle en est à la fin « fatiguée » (R : 191), est d'ailleurs rejouée dans le temps présent de son histoire avec J. Hold et Tatiana dans le champ de seigle où Lol va voir les amants par la fenêtre accessible, quoique lointaine, d'une chambre d'hôtel. Soulignons pour l'instant que Lol apparaît déterminée par la reconstitution de la scène fondatrice, où elle est à l'origine ravie à elle-même lors du bal. La

<sup>148</sup> Michèle Montrelay résume ainsi la scène de « fin du monde » : « Elle [Lol] est « ravie », c'est-à-dire emportée dans la jouissance parce que soudain *son* vide lui est révélé. Elle le voit dansé, réalisé par les deux autres sous la forme de son oubli. [...] Ils [les danseurs] décrivent un inconscient, qui, contenu, cerné par les murs du bal, devient l'espace où la jouissance s'engouffre. » (En italique dans le texte. *Op cit.*, p. 76)

scène se trouve rejouée par la suite avec Jacques Hold et Tatiana Karl, mais sous une forme différée, telle un pâle reflet déformé de l'original.

#### 1.4.6 L'image spéculaire de la désubjectivation

Dans *La vie tranquille*, le désir d'abolition se lit autrement, à deux niveaux qui, à certains moments, coïncident : au niveau de l'énoncé, mais aussi de l'énonciation dans la narration qui passe de la première à la troisième personne. Dans les exemples suivants, on retrouve le désir d'effacement qui, dans l'énonciation, se donne à lire par le changement de posture narrative :

J'ai eu envie de m'en aller, de laisser cette robe à ma place. Disparaître, m'enlever.

(Elle a eu très chaud à la figure, elle a mis sa tête dans l'oreiller, elle a voulu mourir tout de suite.) (VT : 133)

Lorsqu'il en passe près de moi [des pensionnaires de l'hôtel] sur la plage, je voudrais qu'ils ne me reconnaissent pas, qu'ils ne fassent pas un signe qui marque qu'ils m'aient jamais connue. Le bruit de leur voix est une douleur.

On voudrait toujours s'enfoncer davantage, se cacher, se surprendre soi seule, sournoisement, et se voir seule à seule dans un silence de plus en plus grand. (VT : 159)

*La vie tranquille* met en scène, notamment dans la deuxième partie, l'inadéquation de l'image avec ce qui, de la narratrice, tente d'être porté à l'écriture. On a vu dans un des extraits précédents qu'il s'agit d'une image qui est prise dans le corps, seule surface visible, mais dont la réalité se perçoit au-delà de ce qui est visible<sup>149</sup>. La perception, par la narratrice, de son image produit des effets d'étrangeté et d'altérité puisque le « moi-corps » imaginé n'est pas celui qui se donne à voir dans le miroir, reflet du regard de l'autre. En tant que moi, le personnage semble se morceler, voire se démultiplier et l'image recherchée qui pourrait coïncider avec celle du miroir est désignée comme impossible. Toute la deuxième partie se

<sup>149</sup> On se rappelle ce que Freud établit en parlant du moi-corps : « Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un moi de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface. » De plus, en note de bas de page : « le moi est finalement dérivé de sensations corporelles, principalement de celles qui ont leur source dans la surface du corps. Il peut ainsi être considéré comme une projection mentale de la surface du corps, et de plus, comme nous l'avons vu plus haut, il représente la surface de l'appareil mental » (« Le Moi et le Ça », *op. cit.*, p. 238).

noie sur le désir de la narratrice de parvenir à se voir afin de résister à une désobjectivation qui opère par le registre spéculaire<sup>150</sup>. Les occurrences sont nombreuses :

Là, dans ma chambre, c'est moi. On croirait qu'elle ne sait plus que c'est d'elle qu'il s'agit. Elle se voit dans l'armoire à glace ; c'est une grande fille qui a des cheveux blonds, jaunis par le soleil, une figure brune. Dans la chambre, elle tient une place encombrante. De la très petite valise ouverte, elle tire trois chemises pour avoir l'air naturel devant celle qui la regarde. Tout en évitant de se voir, elle se voit faire dans l'armoire à glace. (VT : 121)

Bien plus, *celle du miroir une fois disparue à mes yeux, toute la chambre m'a semblé peuplée d'un cercle sans nombre de compagnes semblables à elle. Je les devinais qui me sollicitaient de tous côtés. Autour de moi c'était une fantasmagorie silencieuse qui s'était déchaînée. Avec une rapidité folle, — je n'osais pas regarder, mais je les devinais — une foule de formes devaient apparaître, s'essayer à moi, disparaître aussitôt, comme anéanties de ne pas m'en aller. Il fallait que j'arrive à me saisir d'une, pas n'importe laquelle, une seule, de celle dont j'avais l'habitude à ce point que c'était ses bras qui m'avaient jusque-là servi à manger, ses jambes, à marcher, le bas de sa face, à sourire. Mais celle-ci était aussi mêlée aux autres. Elle disparaissait, réapparaissait, se jouait de moi. Moi cependant, j'existais toujours quelque part. Mais il m'était impossible de faire l'effort nécessaire pour me retrouver. J'avais beau me remémorer les derniers événements des Bugues, c'était une autre qui les avait vécus, ma sœur, et que je m'enlace à elle. Les Bugues se déformaient dans des sursauts d'images successives, froides, étrangères. Je ne les reconnaissais plus. Je ne m'en souvenais plus. Moi, ce soir-là, réduite à moi seule, j'avais d'autres souvenirs. Et pourtant ceux-là, même, tassés dans le noir, ne faisaient qu'essayer de ramper jusqu'à ma mémoire, de se faire voir, de venir respirer un coup. Des souvenirs d'avant moi, d'avant mes souvenirs. (Je souligne. VT : 123-124)*

Les premiers soirs, je m'intimidais. Je rencontrais mes mains partout, ma figure dans les glaces, mon corps sur mon chemin. Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre. (VT : 133)

La pensée de ma personne de même est froide et lointaine. Elle est quelque part hors de moi paisible et engourdie comme l'une d'entre toutes ces choses qui sont sous le soleil. Je suis une certaine forme dans laquelle on a coulé une certaine histoire qui n'est pas à moi. Je me mets à la porter, ce sérieux et cette indifférence avec lesquels on se charge de ce qui ne vous appartient pas. (VT : 136)

<sup>150</sup> À propos de cette expérience fondatrice, voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits I*, Op cit., p. 92-100.

Aussi, je suis venue ici pour contempler inlassablement ma personne. Entre mille autres c'est moi qui ai poussé dans le corps de ma mère et qui ait pris cette place qu'une autre aurait pu occuper. *Je suis à la fois chacune de ces mille autres et ces mille autres en une personne. Puisque autant qu'on peut imaginer chacune d'elles, on peut imaginer que c'est justement moi. C'est comme indéfiniment remplaçable que je sais que je ne le suis pas. Puisque c'est toujours à partir de moi que j'imagine celles qui auraient pu être à ma place.* (Je souligne. VT : 177)

Les mises en scène correspondent à ce que l'œuvre actualise d'un texte à l'autre, au désir pour le sujet de se dire et donc de se voir, ce qui produit toutes ces images morcelées et les effets de désubjection. L'impossibilité de plus en plus grande pour le sujet de se saisir dans l'image à la manière dont il s'éprouve, notamment sur le plan d'une jouissance Autre, est une façon de concevoir l'évolution du corps poétique au fil du temps<sup>151</sup>. Pour sa part, *La vie tranquille* est un roman révélateur du corps en tant que consistance problématique du sujet. Les images dans lesquelles la narratrice tente de s'éprouver soulignent l'altérité du sujet avec le corporel, au sens où le corps ne semble pas contenir la parole, mais être le lieu d'autre chose. Le corps désigne le « lieu » d'une jouissance non spécularisable qui se conçoit comme « lieu » d'origine (la scène archaïque de la famille, la traversée du fleuve). Dans *La vie tranquille*, le corps est perçu comme la place où s'accomplit définitivement le combat pulsionnel et où l'aspect mortifère de la jouissance s'énonce d'une façon qui rappelle *L'Amant* :

À l'ombre de ma peau, ma chair travaille, dévore les jours les uns après les autres avec une avidité toujours égale. En elle s'est englouti tout ce qui m'est arrivé, peu de choses à vrai dire, mais ce qui m'est arrivé en propre, par exemple, toutes les images que mes yeux ont vues depuis ma naissance, toutes, toutes. (VT : 139)

C'est là dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera. Qu'un jour ma mort mordra et s'accrochera par la gueule jusqu'à ce que nous fassions ensemble un groupe de pierre.

Pour le moment, ma mort, c'est une petite bête qui m'habite et avec laquelle je vis en bonne entente. Elle ne se montre pas. C'est quand j'y pense seulement que je la sens nichée tout au fond de mon ventre. Quand elle se montrera, je le reconnaitrai bien. (VT : 140)

<sup>151</sup> Michel David traite spécifiquement de la question de la jouissance telle que je l'entends dans *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance* (Paris, Desclée de Brouwer, 1996). Il résume ainsi l'écriture durassienne : « Restent les temps "pulsionnels" saturés d'imaginaire parfois, dont elle témoigne abondamment et qui imprègnent le tissu de ses livres ; temps de syncopes, d'ouvertures et de fermetures où s'éclipse et renaît le sujet, là d'où "transpire" la "connaissance" éprouvée d'une jouissance qui tente de passer au savoir le temps et l'espace de l'écriture d'un texte. » (*Ibid.*, p. 27)



Ainsi décrite, la mort n'est pas perçue comme un destin à venir qui provient du dehors de la narratrice, à la manière d'un horizon lointain indépassable, mais elle est l'expression même de la jouissance. Elle est donc prise dans le corps, ce dont témoignent également les « cassures » du visage « détruit » de la narratrice de *L'Amant*. Tout comme Lol V. Stein, Francine Veyrenattes est marquée par un certain oubli, mais aussi par une mort qui la « travaille » et la « dévore » dans sa « chair ». Le creux, l'oubli, l'absence nomment la présence à la fois structurante (elle la définit) et déstructurante (elle produit des effets de déliaison perceptibles dans la représentation) de la jouissance mortifère en elle. Tout le récit de *La vie tranquille* cherche à la faire surgir à la surface des mots, ce qui travaille le sujet et que le corps poétique va de plus en plus incarner par la suite, au fil de l'évolution de l'œuvre, ce qui s'accomplira surtout dans les années 80.

Ajoutons que l'« ignorance absolue » (VT : 160) qui définit le sujet durassien, tout comme la jouissance, est révélée dans l'inadéquation entre le corps perçu de l'image spéculaire et l'expérience corporelle, la manière dont cela s'éprouve par la narratrice de *La vie tranquille*. D'autres mises en scène de cette forme de disparition qui passe par l'image du corps disent bien l'effet d'étrangeté qu'engendre ce dernier, au-delà de l'image reflétée par le miroir, dans l'expérience :

Ma jambe nue, allongée sur le sable, je ne la reconnais pas, mais je reconnais mon cœur qui bat. (VT : 133)

Je n'ai que l'existence de ce corps pour y loger la mienne et me prouver que j'ai seulement commencé d'exister. (VT : 139)

Toutes les parties de mon corps ont éclaté sous la force du jour, mes doigts qui éclatent de la paume de ma main, mes jambes, de mon ventre, et jusqu'au bout de mes cheveux, ma tête. (VT : 143)

Mais ma peau est scellée comme un sac, ma tête dure, pleine à craquer de cervelle et de sang. (VT : 179)

Le morcellement est encore présent dans l'image de certaines parties du corps que la narratrice voit d'elle-même comme la « jambe nue, allongée sur le sable », mais on note aussi le morcellement que la description à elle seule produit, du corps lui-même impossible à

totaliser dans l'image poétique que produisent des mots<sup>152</sup>. Ce qui est à l'œuvre de manière sous-jacente concernant le corps, jamais nommé directement, est produit au niveau de sa réalité biologique, qui apparaît elle aussi comme participant de ce qui réduit le corps à l'objet matériel qu'il est (« ma tête dure, pleine à craquer de cervelle et de sang »). Le réel du corps a à voir avec le sexe féminin, qui est « gouffre », ouverture et qui évoque le corps d'écriture, celui de la jouissance. Le sexe est un trou autour duquel se structure le corps de la narratrice :

De quelle hypocrisie je suis! On ne voit rien du gouffre qui est là, entre mes jambes. Celui qui le découvrirait croirait qu'il vient de s'ouvrir sous lui, par lui. Il est perfidie et innocence. Il est une chose qui toujours attendait celui qui vient, qui n'est rien qu'un aboutissement pour autre chose. Or, le fond de ce gouffre est en même temps le refuge, le seul refuge contre le ciel et l'une des murailles les plus dernières du monde. Je n'y peux rien. Je ne suis rien auprès de cela. Mais cela est en moi, accroché à moi, se devine dès ma figure<sup>153</sup>. (VT: 128-129)

En tant que « figure » marquée par le « gouffre », celle-ci sera, quarante ans plus tard, redite par le visage détruit de *L'Amant*. Sa destruction est générée par le passage de la vie qui traverse la chair et qui est l'Eros, « perfidie » mais aussi « innocence », une innocence en même temps tout près de la mort, de l'absolu, de l'absence déterminante, de la jouissance en somme. À l'image de l'œuvre, un savoir se loge dans le « lieu » qui est désigné parfois dans le corps, au niveau du sexe, « le seul refuge contre le ciel et l'une des murailles les plus dernières du monde ». Ce savoir — celui de la jouissance — est une sagesse « endiguée entre [l]es hanches, une espèce de sagesse plus sage qu[']elle et qui sait mieux qu[']elle ce qu[']elle veu[t]. » (VT: 130) C'est pour cette raison que le sexe féminin devient l'objet du regard au même titre que tous les « lieux » dessinés par la pulsion scopique qui soutient qu'« il n'y a rien à faire qu'à regarder » (VT: 211) pour (sa)voir. Le regard se présente d'ailleurs particulièrement déterminant dans la mesure où le texte met en scène un sujet *voyant* qui prend son pouvoir de dire, de regarder et de rencontrer son propre point aveugle<sup>154</sup>. Partant du

<sup>152</sup> D'ailleurs, Anne Deneys-Tunney souligne « la limite de l'écriture, la faillite de l'écriture à se saisir de l'objet corps dans sa totalité (le "ratage" de l'écriture, pour reprendre un terme cher à Lacan) et la fétichisation-dissection du corps. Dans le même mouvement s'inscrit aussi, en un renversement que seul le français autorise, le passage du « corps » de la position grammaticale d'objet à celle de sujet. » (*Op. cit.*, p. 7)

<sup>153</sup> On se rappelle que le sexe féminin, dans *La maladie de la mort*, *L'homme assis dans le couloir* et *Les yeux bleus cheveux noirs*, apparaît aussi comme étant problématique à bien des égards, qu'il signifie tout autant la mort que « ce danger de mise au monde d'enfants » (MM: 8) et donc la vie.

<sup>154</sup> Lol V. Stein en est certainement un représentant comme le souligne Spoljar en référence aux propos de Sylvie Le Poulichet : « C'est cette image d'un fantasme figé qui se propose au lieu de la

fait que les textes ne cessent de révéler l'absence du sujet ravi à lui-même par la jouissance, on pourrait penser qu'il inscrit bel et bien dans l'œuvre un désir de *se voir* à la manière dont il s'éprouve et qui ne peut que rester invisible. De cette façon, les lieux du corps ou du sexe (ceux de Francine Veyrenattes) deviennent, dans la fiction, les objets d'un regard qui cherche sa propre représentation et, de ce fait, se révèle sans jamais *se donner à voir*.

Dans l'œuvre d'Aquin comme de Duras, c'est un sujet singulier et limite qui se construit, où la poétique fragmentée, différente, se présente comme un devenir-corps de ce qui s'éprouve. La nécessité de se dire semble vouloir passer par toutes les voies possibles, à commencer par celles de la fiction où la parole des différents moi imaginaires se présente en continuité avec le « je » des textes pararomanesques. C'est en ce sens qu'il y a un désir inscrit au sein même de l'écriture de s'interpeller comme *autre*. En effet, du lieu où il regarde et demeure le point aveugle de la représentation, le sujet dévoile ce qui le fonde, comme le révèlent les romans mis ici à l'étude ainsi que les autres textes. La singularité du sujet se reconnaît incontestablement à la violence à la fois structurante et déstructurante et à la jouissance née de la violence qui agit chez Duras comme un *rapt* alors que chez Aquin elle produit plutôt une forme de *ratage* qui relance l'écriture. Chez Duras, jouir de s'abolir suscite une « certaine représentation » aux limites du visible et de l'image visuelle proprement dite<sup>155</sup>. Chez Aquin, la jouissance joue autrement de la représentation. Si elle semble du côté de l'Autre, elle a tout à voir avec ce qui détermine le sujet traversé par elle. Ainsi, c'est notamment par le scopique qu'on peut saisir le sujet chez Aquin et chez Duras. L'écriture romanesque qui intègre le scénique en révèle la présence et l'importance et devient par le fait même une autre manière de dire la violence du réel et de la jouissance qui fragmente le sujet.

---

subjectivité et laisse à Lol / [...] une place d'objet regard. Son propre temps et sa propre histoire ne sont plus représentables ni ordonnés par un " je ". En elle tout s'efface sans cesse et seule une scène à trois pourra la réaliser en tant qu'objet. Lol s'accrochera encore à l'attente de la scène du bal, attente d'une scène passée qui n'a pas été constituée comme passée, mais qui est toujours à venir dans le nœud précaire du fantasme qui la fait encore tenir en tant qu'objet : attendre, guetter, se surprendre à cet « être à trois » en se faisant regard qui unit un couple d'amants. [Sylvie Le Poullichet, *L'Œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1994, p. 137-138] [...] Là où est le regard, Lol le fait surgir à l'état d'objet pur, elle semble occuper la place de l'objet perdu. » (*Op. cit.*, p. 83)

<sup>155</sup> Ce qu'énonce Suzanne Ferrières-Pestureau au sujet de la figure du ravissement : « L'écriture d'une certaine façon résou[t] la question sur le paraître de l'image en se donnant comme le lieu de son engloutissement, elle creuse le trou dans lequel l'image s'effondre entraînant avec elle le ravissement de celui qui la contemple. » (*Op. cit.*, p. 12)

## CHAPITRE II

## ENTRE LE NARRATIF ET LE SCÉNIQUE : LA PULSION SCOPIQUE

Aquin et Duras manifestent un sens aigu du cadrage visuel (mise en scène dramatique, cinéma). Chez les deux auteurs, l'intérêt pour l'image et l'art cinématographique (lié à l'impératif du *voir* et du *faire voir*) est palpable jusque dans l'œuvre écrite. Dans les romans et les plus courts récits, l'impératif du voir est lisible surtout à travers une parole qui cherche à générer une certaine part de visibilité et dans l'inscription du regard. À propos du regard, Antonio Quinet, revenant à Lacan, précise que si « [l']imaginaire du miroir, [...] est le modèle de la perception, de ce que [l'on] voi[t] : un monde d'images dont le modèle est le Moi », « le véritable secret de la capture narcissique est le regard comme objet de la pulsion<sup>156</sup>. » Le regard

n'est pas un regard du sujet, mais qui porte sur le sujet, c'est un regard qui le vise : regard insaisissable, invisible, qui se trouve au fondement de la visibilité. Il est l'objet de la pulsion scopique, objet gommé pour l'ordinaire de notre monde perceptif, mais dont nous sommes affectés. Là où est la vision, pas de regard — voilà la division constitutive du champ visuel du fait de la pulsion scopique. La pulsion est à la base du « donné-à-voir » du sujet, l'affectant d'un regard qui l'objective tout en étant exclu du domaine de la vision<sup>157</sup>.

<sup>156</sup> Antonio Quinet, *Le plus de regard : destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2003, p. 44-45. Voir aussi J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIII : L'objet de la psychanalyse*, séance du 15/6/1966.

<sup>157</sup> Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 43. Dans son chapitre « Perspectives philosophiques » (11-50), Quinet résume les grandes lignes de la philosophie du regard de Platon à la phénoménologie Merleau-Ponty, en passant par Aristote, Descartes, Kant, Husserl, et en faisant le lien avec la conception lacanienne. En revenant sur l'allégorie de la caverne, il souligne la reprise de la « schize entre l'œil de la sensation visuelle et le regard de la contemplation de la vérité » platonicienne par Lacan qui distingue « d'un côté la vision avec la géométrie de l'œil, qui est le paradigme de la topique de l'imaginaire, et de l'autre côté le regard comme objet de la pulsion, qui présentifie le réel dans le champ scopique. / L'œil de la sensation est fait pour ne pas voir les Idées. Comme l'instance du moi, décrite par la psychanalyse, il n'est pas fait pour connaître, mais pour méconnaître. Il ne voit que des ombres, des copies et il ne se rend même pas compte de sa méprise, car il les prend pour les choses mêmes. Cet œil est le moi de la conscience et du registre imaginaire. » (*Ibid.*, p. 21)



Dans « La schize de l'œil et du regard », Lacan parle du regard en disant que « [d]ans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé<sup>158</sup>. » En lien avec le désir, mais aussi avec ce qui du réel et de la jouissance les signe dans le registre du symbolique, il y a une dimension concernant la mise en acte du regard comme modalité structurante et déterminante du sujet qui s'inscrit dans l'écriture fragmentée d'Aquin et de Duras, ce que l'on peut nommer une pulsion scopique à l'œuvre. Avec l'objet de la pulsion orale (sein), anale (fèces), et avec la voix, objet de la pulsion invocante, le regard constitue ce qui est nommé par Lacan *l'objet a*, c'est-à-dire l'objet cause du désir. Non spécularisable, tout comme le désir et la jouissance dont il est traversé, le regard fait partie de ce qui travaille la représentation et la morcelle, suivant ses traces, ses trajets, au même titre que « [d]ans le champ de la réalité, [il] est là, présent, mais insaisissable<sup>159</sup>. » Alors, si le regard constitue un registre du sujet difficile à saisir, comment le circonscrire dans l'écriture?

Chercher à rendre compte des effets du regard à travers une écriture, par l'analyse d'un dispositif de mise en fiction qui permettrait à tout le moins d'en relever une trace singulière et déterminante dans le corps écrit, tel est l'enjeu de ce deuxième chapitre. L'intrusion singulière du scénique dans le romanesque, commune à l'écriture aquinienne et durassienne, mais dont les enjeux et la signature sont bien évidemment différents, rend la chose envisageable. Cette pratique, faisant appel au voir dans le matériau textuel, participe intégralement de la fragmentation inhérente à la construction de la fiction textuelle : elle engendre des ruptures qui ouvrent autant sur le silence (dans les blancs entre ce qui est de l'ordre du récit proprement dit et les didascalies ou autres intrusions du cadre) que sur une forme d'énonciation qui donne à voir. En tant que rupture dans le corps du texte, l'intrusion des didascalies, parenthèses ou autres indications se présente comme un paramètre où se manifeste la pulsion scopique. Dans l'espace où la coupure intervient et où surgit un fragment de texte, il y a un interstice où le sujet de l'énonciation apparaît de manière évanescence et insaisissable autrement, tout en demeurant le lieu aveugle de la représentation. Le regard

<sup>158</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 85.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 49.

constitue ainsi l'acte fictionnalisé d'un sujet en mouvement, attiré par l'invisible, comme le définit Starobinski dans sa préface à *L'Œil vivant* :

L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné. [...] Voir ouvre tout l'espace au désir, mais voir ne suffit pas au désir. L'espace visible atteste à la fois ma puissance de découvrir et mon impuissance d'atteindre<sup>160</sup>.

Ce qui est en jeu dans certaines modalités de représentation pourrait donc nous amener à concevoir une pulsion scopique qui révèle le désir et qui est aussi indicatrice de la jouissance à l'œuvre dans la structure même du texte, c'est-à-dire à travers son éternel inachèvement et son incontournable morcellement. À ce titre, l'utilisation du scénique chez les deux auteurs apparaît problématique puisque les indications (didascalies), qui produisent la visibilité du texte, font en quelque sorte et bien souvent volontairement « écran » aux « images ». On se retrouve donc au cœur d'un paradoxe inhérent : celui de donner poétiquement à *voir*, par le *dire* (la voix énonciative), et en même temps, d'y parvenir en faisant écran à la représentation<sup>161</sup>. La parole devient par le fait même un lieu privilégié de passage et d'inscription où une visibilité autre peut survenir, ce qu'on peut désigner aussi par *vision*. La parole écrite convoque d'une certaine façon la voix dans les effets de corps qu'elle suppose, tout particulièrement chez Duras, mais elle demeure une difficulté pour l'analyse. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier qui s'est consacrée à cette difficulté souligne d'ailleurs qu'« [o]scillant ainsi entre le réglage interne et le règlement externe du texte, la notion de voix s'est révélée être le point aveugle de l'analyse narrative, où est venue buter principalement la narratologie filmique, nous renvoyant une image surexposée et non critique de la difficulté rencontrée dans le champ littéraire<sup>162</sup>. » C'est une des raisons pour lesquelles

<sup>160</sup> Jean Starobinsky, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11-13.

<sup>161</sup> C'est l'idée de Collot qui travaille la question du poétique dans le *Navire Night* : « Or cet entrelacs du verbal et du visuel, grâce auquel une voix nous fait voir et nous émouvoir en évoquant autre chose que ce qu'elle montre, est à mes yeux une des caractéristiques majeures de la poésie, et de la poésie moderne en particulier. » (« Une voix qui donne à voir », *op. cit.*, p. 56)

<sup>162</sup> *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques », 1990, p. 27. Dans cet ouvrage où il y a un chapitre consacré à Duras, elle travaille également les œuvres de Blanchot, Klossowski ou Des Forêts et leur réalisation par Renais, Ruiz et Visconti, cherchant à traverser « le territoire d'une modernité dont Thomas Mann et Hubert Aquin marquent ici les frontières, temporelles et géographiques : arbitraires en tout cas, et sans doute provisoires. » (*Ibid.*, p. 7) Ropars-Wuilleumier est bien connue pour son apport à la réflexion sur les



je n'aborderai pas de front la notion de voix au sens pulsionnel — qui demanderait à elle seule un cadrage théorique et une analyse à part entière — pour m'en tenir aux effets de l'énonciation par rapport au voir à l'œuvre dans les romans.

Quoiqu'il en soit, on retrouve tant chez Aquin que chez Duras un désir de faire surgir sur le plan du visible quelque chose qui précisément y échappe, une part du réel qui serait en reste, et qui travaille de part en part leur fiction écrite. Comme le dit Bernard Noël dans *Journal du regard*, « [l]e visible est le lieu des signes : notre corps travaille derrière lui tout comme, face à nous, le réel travaille derrière lui. Tout ce que nous faisons veut traverser<sup>163</sup>. » Praticiens de formes et de modes pluriels de mise en fiction, Aquin et Duras évoluent aussi tous les deux, différemment, du côté du théâtre et du cinéma, de la représentation visuelle, à la fois écrite et réalisée, ce qui dit bien la place que prennent ces préoccupations d'ordre esthétique<sup>164</sup>. Chez Duras, c'est connu, le cinéma reste néanmoins tributaire de la parole et de l'écrit, toujours en-deça de l'écriture, ce qu'affirme un texte comme *L'homme atlantique* : « C'est alors que je me suis dit pourquoi pas. Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film<sup>165</sup>. » (*HA* : 21) Dans ses réalisations cinématographiques, le

---

rapports entre le texte et le film, ainsi que sur la notion d'image. Elle a consacré, entre autres choses, un article à *Neige noire* intitulé « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », dans *Littérature*, no 63, 1986, p. 38-54.

<sup>163</sup> Bernard Noël, *op. cit.*, p. 35.

<sup>164</sup> Ils ne sont pas les seuls. Ropars-Wuilleumier souligne que « [l]a rencontre est insistante, et pourtant incidente, entre l'écriture filmique, qui met en doute l'identité du signe, et le jeu insensé d'écrire, dont se réclame la postérité de Nietzsche et de Mallarmé. » (*Écraniques. Le film du texte, op. cit.*, p. 14).

<sup>165</sup> Dans les années quatre-vingt, après une carrière cinématographique parallèle à celle de l'écriture et dix années où c'est le cinéma surtout qui a pris la plus grande place, Duras revient au texte. Son intérêt pour le cinéma amène chez elle plusieurs réflexions notamment dans *Les yeux verts* (1996), numéro des *Cahiers du cinéma* publié à l'origine en 1980. Certains de ses propos révèlent la place secondaire du cinéma par rapport à l'écriture, où l'on sent par moments une certaine ironie : « Je crois qu'on a les mêmes raisons de faire du cinéma et d'en voir. J'ai des amis intimes qui ne vont pas voir mon cinéma, ils vont voir le cinéma des autres. Ils lisent tous mes livres mais ils ne vont pas voir tous mes films. Les raisons de faire du cinéma pour moi ils ne les aperçoivent pas, ils disent que ce n'est pas la peine. Moi aussi, à chaque film que je fais je trouve que ce n'est pas la peine. Mais on peut faire des films que ce n'est pas la peine de faire. À la place des films, ces temps-ci, je fais ce numéro des *Cahiers du cinéma*. » (« Faire du cinéma. Voir du cinéma », *YV* : 111) Dans *Le Camion*, il est question d'une vision carrément négative du 7<sup>e</sup> art : « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire./C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire./Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film./Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours./Le cinéma le sait : il n'a jamais

visuel apparaît d'ailleurs plutôt réduit, au profit d'une parole qui dicte ce qu'il faut voir, cela sans que les images concordent avec le récit. Dans certains textes comme *L'homme atlantique*, le visuel est même énoncé comme insuffisant, une telle affirmation montrant bien que le réel recherché ne se révèle pas dans une adéquation entre ce qui est montré ou vu et son objet, mais plutôt dans son inadéquation :

Je voulais vous dire : le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien, vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas. (HA : 12-13)

Chez Aquin, la hiérarchie entre les mots, la parole et l'image visuelle n'est pas aussi marquée, quoiqu'elle fasse l'objet d'une réflexion qu'expose le roman *Neige noire*, mais aussi le *Journal* : « La différence entre le cinéma et le roman, c'est qu'au cinéma l'image est toujours pleine. Sa plénitude même et son déroulement peuvent, jusqu'à un certain point y donner le change du style. Tandis que le roman... » (J : 218). Lorsque l'on connaît l'œuvre d'Aquin et ce qu'il en dit ailleurs, on comprend que le roman revêt un caractère plus complexe chez lui et qu'il occupe, au sein de ses préoccupations, une place prédominante. C'est peut-être ce que sous-entend la réflexion suspendue ici. Les réalisations diffusées à Radio-Canada n'enlèvent donc pas d'importance à l'écriture dans son parcours de cinéaste. Un commentaire qui date de janvier 1961, moment où l'auteur est dans un processus de création filmique et désire le retour à l'écriture, l'indique : « Comme j'ai hâte de retrouver les mots et de les suivre, de courir l'aventure avec eux. C'est cela qui me manque le plus en ce moment. La fabrication du film ne peut me combler tout à fait, à moins que j'en fasse le montage et que j'en aie inventé toutes les images. Et encore. » (J : 190)

Comme on peut le constater, malgré le fait que l'écriture elle-même ne soit jamais définitivement supplantée par le visuel, le passage par la création visuelle (la réalisation de films chez Duras et de téléthéâtres chez Aquin) permet l'incarnation matérialisée du regard (par le montage et des déplacements de la caméra, véritable œil). L'insertion du théâtral ou du scénario dans certains romans comme *Les yeux bleus cheveux noirs* (Duras, 1986) et *Neige noire* (Aquin, 1997 [1974]) traduit également et indéniablement l'intérêt pour le

---

pu remplacer le texte./Il cherche néanmoins à le remplacer./Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir. » (C : 75)



visuel<sup>166</sup>, mais surtout le dialogue entre le texte et l'image, le dire et le voir, le regard et la voix. L'œuvre écrite de Duras regorge de textes scéniques, mais en général ce sont les textes de ses pièces de théâtre ou encore les scénarios écrits en vue de leur réalisation filmique<sup>167</sup>. *Les yeux bleus cheveux noirs* est le seul texte qui, tout en utilisant explicitement la mise en scène théâtrale, se présente comme un roman, les didascalies faisant irruption, tel qu'on le verra, de manière assez inusitée dans le continuum de celui-ci. Chez Aquin, *Neige noire* est aussi le seul texte de ce genre. Il s'agit d'un roman qui présente une structure très éclatée et hétérogène, construite par les dialogues, les didascalies, mais aussi des fragments écrits sous une forme essayistique qui débordent du cadre de la scène écrite. Ces deux textes ont en commun de problématiser le voir, de rendre la représentation problématique, de la mettre en doute et de saisir de manière singulière le regard et son sujet. Le scénario dans ces romans actualise et fictionnalise donc le regard, notamment par l'impossibilité de l'image fixe, en se posant à la manière d'une *écriture-écran*. Si, comme je l'ai montré, la représentation travaille à faire surgir des représentants du sujet dans la perspective d'une écriture kaléidoscopique, les points aveugles de la représentation révèlent un autre aspect du corps parlant et morcelé, pris dans sa violence, qu'est l'écriture.

---

<sup>166</sup> Aquin dit aussi dans le *Journal* qu'il est « étrange que, si préoccupé qu'[il] soi[t] en théorie du langage de la conscience, tout ce qu'[il] écri[t] soit visuel » (169), énonçant ainsi le fait que la question touche de près l'écriture, voire l'écriture romanesque.

<sup>167</sup> *India Song* (texte, théâtre, film) publié en 1973 chez Gallimard indique à lui seul la pluralité des modes de représentation.

## 2.1 *Neige noire* : une structure complexe du voir

La symbolique est un écran, une appropriation schizoïde du réel lointain et redouté. L'image ainsi fuit toujours ce qu'elle veut exprimer. L'image est exilante : elle éloigne. À la limite, elle nie.

Hubert Aquin, *Journal*

### 2.1.1 Donner à voir le réel : la structure fragmentée du roman

*Neige noire* est le dernier roman achevé qui poursuit le parcours de l'écriture et fait intervenir un nouveau mode de structure dans le matériau déjà fort complexe de la prose aquinienne. Le roman est constitué, d'une part, d'un commentaire de type essayistique (portant sur la représentation littéraire et cinématographique, sa possibilité de rendre le réel, les rapports entre auteur et spectateur et le temps, pour ne nommer que les grandes lignes) et, d'autre part, d'un scénario enchâssé dans — ou enchâssant — ce commentaire. Le texte a donc une forme fragmentée qui se traduit visuellement : le commentaire est mis entre parenthèses et les didascalies sont en retrait, insérées à même les dialogues et les commentaires. La fragmentation de la disposition textuelle répond en quelque sorte à la construction du récit à travers le scénario. En effet, ce dernier se présente décousu, construit par morceaux, où prédominent des répétitions, des ellipses et des sauts temporels, où on retrouve des retours en arrière appelés *flashs back* — analepses — dans le langage cinématographique, ainsi que des images anticipatoires — prolepses — qui sont fréquentes et signifiantes. Il débute avec le fait qu'un acteur, Nicolas Vanesse, décide de devenir scénariste juste avant de partir avec Sylvie Lewandowski, nommée Dubuque à ce moment, en voyage de noces. Lors de ce voyage, qui se déroule en Norvège, plus précisément dans l'archipel du Svalbard, Sylvie disparaît mystérieusement, Nicolas revient seul à Oslo après avoir abandonné les recherches et il retrouve Éva Vos, l'amie norvégienne de Sylvie. À partir de ce moment, la vérité à propos de sa disparition devient le point de fuite qui cause la pulvérisation du récit puisque le roman masque, volontairement, par la fragmentation et

l'enchâssement des images et des commentaires, la scène manquante du scénario<sup>168</sup>. Au moment où se produit la disparition, la scène se trouve omise, voire *arrachée* par la « [c]oupure » (NN : 116) indiquée dans la didascalie, coupure à la suite de laquelle on assiste à la scène où Nicolas raconte aux autorités que Sylvie « a fait une chute » (NN : 117). Après quoi Nicolas revient à Oslo, retrouve Éva Vos, lui avoue le « suicide » de Sylvie (NN : 137) et rentre avec elle à Montréal pour se mettre à écrire et à tourner en même temps son premier film, qu'il dit vouloir autobiographique. Or, il bute sur l'écriture d'une scène bien précise : celle de la disparition de Sylvie. Ce n'est qu'à la toute fin qu'Éva découvre la vérité dans le scénario de Nicolas, scène dans laquelle s'insère un retour en arrière et qu'apparaît aux yeux du lecteur l'horreur de la scène manquante qui est celle du meurtre. Le récit comme trame du scénario semble ainsi avoir résolu sa propre énigme, mais rien ne précise ce qu'il advient de Nicolas puisqu'il disparaît complètement au profit d'Éva et de Linda Noble, la comédienne qui devait jouer dans son film. De plus, rien n'indique que ce qu'a lu Éva (le meurtre montré dans le roman) fait office de « vérité » puisque c'est l'écriture (la fiction) qui le révèle. Une part d'obscurité demeure en conclusion du roman, laissant présager que le sens à saisir ne concerne pas tant ce qui est réel dans l'histoire que ce que le roman construit par la complexité de sa structure et ses nombreuses mises en scène.

Sur un autre plan, on constate à la lecture que l'enjeu final du texte n'est pas le film, ce que révèle assez rapidement un commentaire inséré dans le scénario : « [l]e film, après tout, n'est qu'une pellicule historiée; la nécessité en est totalement absente » (NN : 22). Malgré le fait que l'écriture soit sans cesse nommée comme impuissante à rendre le réel<sup>169</sup>, il n'en

<sup>168</sup> De manière globale, on peut dire que l'absence de la scène-clé de *Neige noire* génère le même type d'énigme que dans les romans précédents et ce, dans la perspective où ce qui tient lieu de vérité demeure problématique à l'intérieur même de la fiction. Rappelons, par exemple, que *Prochain épisode* rend énigmatique le cadre réel de l'histoire là où *Trou de mémoire* laisse le lecteur perplexe quant à l'identité du véritable narrateur, ce à quoi répond également *L'Antiphonaire*. Avec *Neige noire*, il en va de même, tant sur le plan de ce qui fait office de vérité par rapport à l'histoire qui sous-tend le roman (celle de Nicolas, Sylvie, Éva Vos et tous les autres personnages secondaires) qu'à propos de l'instance qui encadre le récit sur le plan de la narration. De plus, s'ajoute à la structure déjà fragmentée et fort complexe des autres romans le jeu des modes de représentation où le roman, à première vue, ressemble davantage à un scénario annoté qui semble se diriger vers la réalisation d'un film.

<sup>169</sup> C'est ce que répète à plusieurs endroits le roman. Par exemple : « (Décrire cette séquence avec des mots confère à l'impossible. L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture. [...]) L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins

demeure pas moins que *Neige noire* introduit l'écriture scénaristique dans une représentation qui demeure d'abord et avant tout romanesque. On peut alors s'interroger sur le motif du choix de l'insertion d'un scénario, sauf à penser qu'il s'agit là encore de brouiller les pistes pour le possible lecteur. En complexifiant ainsi la structure, l'écriture se tourne résolument vers une dimension sous-jacente mais présente dans l'œuvre depuis le début : celle du voir<sup>170</sup>. Le scénario et, surtout, les didascalies ayant pour fonction d'indiquer ce qui doit se produire sur scène ou dans le possible film se trouvent à mettre en jeu une part du sujet s'inscrivant ici singulièrement dans le registre du scopique<sup>171</sup>. L'intrusion du scénario ou, pour le dire autrement, d'un mode induisant la présence et l'insistance du regard par le registre scénique, n'est pas nouvelle. Elle apparaît précédemment vers la fin de *L'Antiphonaire* quand la narratrice fait une description cinématographique de la scène qui suit ses ébats avec le docteur Franconi, « scène sur grand écran avec sous-titres et en couleurs "technicolor"... » (AN : 226). Le paragraphe suivant raconte ce moment sous la forme d'un montage marqué par l'utilisation des notions de plan, de contre-champ et de « blacks out » et se termine par cette image : « [à] cause de la lentille, les deux visages (ceux du docteur et le mien) se trouvent près l'un de l'autre... » (AN : 227). Précisons que le rapide passage du mode narratif à la description visuelle par des moyens cinématographiques dans *L'Antiphonaire* est intégré au journal de Christine qui expose au lecteur de manière pratiquement exhibitionniste la déliaison à l'œuvre. Après quoi le texte revient au mode narratif du journal. Dans *Neige noire*, le scénario incluant tout le dispositif cinématographique n'est pas englobé comme un élément de la diégèse : il la constitue de part en part en plus des parenthèses dont le ton de

---

précis dans la description, rend ce qui est le plus précieux chez les êtres qu'il représente : le mouvement. » (NN : 45)

<sup>170</sup> Cela n'est pas sans lien avec l'aspect baroque de l'œuvre dont *Trou de mémoire* est le motif par excellence. Comme l'a analysé Anne Éline Cliche en convoquant l'essai de Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque* (Paris, Galilée, 1986), « [l']autoportrait baroque [aquinien] est ici "passion du Voir, redoublée dans la mise en scène de l'œil-voyant, de la voyure" [*Ibid.*, p. 215]. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 167) Au désir de voir s'arrime donc celui de se voir qui passe dans la forme fragmentée des romans.

<sup>171</sup> Françoise Maccabée Iqbal dans *Hubert Aquin romancier* a souligné ainsi la singularité du dernier roman d'Aquin : « En privilégiant pour son roman la forme du scénario de film autobiographique, un scripteur exhorte, au premier abord, le lecteur à se mettre à "l'école du regard" et divulgue une intention de faire du texte un lieu de représentation du réel à lui-même et à autrui. » (*Op. cit.*, p. 252) René Lapierre dans *L'imaginaire captif* l'énonce également : « Pourtant, précisément parce que la narration n'y est plus entièrement écriture et qu'elle devient davantage regard, *Neige noire* appartient plus que tout autre roman d'Aquin au silence, à la violence et au sacré. » (*Op. cit.*, p. 115)



l'énonciation s'apparente vraisemblablement à celui de l'essai (à la fois littéraire et philosophique, ce qui n'est pas sans rappeler le *Journal*). L'usage d'un mode visuel détermine l'écriture de ce roman qui met en œuvre le parcours d'une pulsion scopique (dans les mises en scène, le découpage et la fragmentation du texte, dans ce jeu qui vise à masquer pour mieux révéler, se traduisant sur un premier plan par le voyeurisme qui devient, sur un deuxième plan, exhibitionnisme)<sup>172</sup>.

### 2.1.2 La mise en scène d'un regard voyeur

En guise d'ouverture, le roman souligne, dans ce qui fait partie d'une longue didascalie donnant l'illusion que l'on est en présence d'un récit et non d'une indication scénique, l'importance du voir qui se traduit par un voyeurisme déterminant le narrateur :

Tout baigne dans la chaleur; et cela dure depuis le début de l'été. Montréal ressemble à une vaste fournaise à claire-voie : les fenêtres des appartements sont béantes, offrant ainsi aux voyeurs solitaires d'innombrables contre-plongées. Épaules nues, dos exposés au soleil, cuisses ouvertes, visages enduits de lotion de bronzage, ventres blancs, autant de composantes d'images vertigineuses et allusives! Un goût acide d'épiderme roussi par le soleil imprègne l'image fugace. Tous ces inconnus aux fenêtres sont aveuglés par la lumière (NN : 5).

Par la simple description, on peut dire que toute l'entreprise du roman est là, comme si tout était dit d'avance, de manière métaphorique. Le désir de fissurer (par le corps morcelé qu'est le texte-film) les apparences et la surface (l'écriture en tant que masque) afin d'atteindre un réel existant en-deçà est représenté par la ville aux fenêtres ouvertes sur des fragments dénudés de corps donnés à voir. Dans cette optique, les « voyeurs solitaires » et les inconnus « aveuglés par la lumière » correspondent aux lecteurs-spectateurs fantasmés par le texte, qui sont appelés à être éblouis par ce que va révéler le roman comme corps romanesque ouvert par l'hétérogénéité des modes. En elle-même, la fragmentation des images et du texte se manifeste comme un désir explicite de l'énonciation :

---

<sup>172</sup> Mentionnons qu'autour de la période où se conçoit *Neige noire*, Aquin perd un œil dans un accident. Voir Françoise Maccabée-Iqbal (*Op. cit.*, p. 316-320). Dans l'introduction de l'édition critique, Pierre-Yves Mocquais note, en parlant des motifs qui intéressent Aquin durant cette période (la violence, la sexualité débridée et la transgression, le crime parfait), que ceux-ci « ne jouent cependant pas un plus grand rôle que d'autres qui, eux, trahissent les préoccupations plus immédiates d'Aquin à cette époque (œil crevé, énucléation). » (XXVIII) Reste à savoir ce qui s'y joue.

Au cours de cette courte séquence, il faut que le passage de prises normalement éloignées à des plans excessivement rapprochés, voire fragmentés, soit manifeste. On commence par des personnes totales, on finit par des plongées sur une assiette, des fragments de mâchoires, des poissons invisibles portés par des fourchettes, des bulles vertes qui se forment sur le vin, des paupières baissées. Le spectacle s'atomise. L'accumulation même rapide des fragments annihile le tout au lieu d'en révéler la décomposable totalité. Le spectateur, possiblement angoissé par la désintégration de la séquence, ressent un malaise, car personne n'est vraiment habitué à ces effritements instantanés du réel (NN : 134).

Si l'on revient à la première citation, le regard voyeur qui se dessine semble d'abord être celui d'un narrateur dont la présence subjective se manifeste par le point d'exclamation et l'expression des « images vertigineuses et allusives ». Ce que la canicule montréalaise et ses conséquences (les corps dénudés, « les visages enduit de lotion de bronzage », le « goût acide d'épiderme roussi ») provoquent chez lui par l'image se conçoit d'abord comme un désir pour la peau dénudée et offerte à l'œil. De plus, on remarque l'attention toute particulière accordée aux morceaux de corps décrits dans l'énumération puisque c'est bien un certain découpage qu'opère ici le regard voyeur sur des corps pluriels. Un peu plus loin dans la même didascalie, le voyeurisme se retrouve aussi dans la scène où apparaissent pour la première fois Nicolas et Sylvie puisque cette dernière, nue, est décrite dans une position révélatrice par rapport à ce que désire voir le narrateur, au-delà de la surface du corps<sup>173</sup>. Le désir ne provient pas strictement de la vision du corps en lui-même, mais de ce qu'il renferme, de ce que le narrateur y suppose : « Sa main droite reste posée en haut de sa cuisse, au point le plus vulnérable de son corps et comme pour voiler l'invisible. » (NN : 5) Cette position résume en quelque sorte le personnage, ce qui le définit aux yeux du narrateur puisqu'il croit Sylvie détentrice de « l'invisible » dont elle cherche à dissimuler le secret, à le mettre à l'abri de son regard. Le désir à l'œuvre au niveau scopique se saisit déjà par l'image du corps puisque le voyeur qu'est le narrateur cherche à voir ce qui ne peut se voir en le cadrant dans la représentation. Le regard du texte — qui sous-tend celui du narrateur — cherche ainsi à déchirer l'écran (représenté ici par le corps nu de Sylvie qui correspond à un autre niveau à l'écriture), ne serait-ce que par le viol symbolique, pour en voir l'intérieur afin

<sup>173</sup> Nicolas et Sylvie sont les deux pièces maîtresses du jeu de masques que constitue *Neige noire*. Au moment de leur départ pour leur voyage de noces : « Il convient donc maintenant de faire avancer la reine et le fou et que l'échiquier, de casse-tête immobile qu'il est, prenne l'allure effusive de la vie [...] » (NN : 31)

de s'en emparer<sup>174</sup>. Dans cette perspective, Sylvie est une personnification de ce que cherche l'acte d'écrire, un corps de langage à ouvrir pour faire émerger le sens et la vision désirée : « Sylvie est la structure porteuse du film : tout se réfère à elle, tout se greffe sur sa peau, tout se mesure par rapport à elle. » (NN : 46)

Le regard voyeur est donc propre au narrateur des didascalies et, en tant qu'indications scéniques, celles-ci apparaissent comme le lieu privilégié pour nommer l'hypothétique réalisation filmique à laquelle le texte dit aspirer dans la majeure partie du roman. Loin d'être de simples indications scéniques, elles participent aussi singulièrement de ce qui va révéler l'œil subjectif, voyeur :

Nicolas regarde par la vitrine d'un bar topless. On y distingue des paysages bleutés, des nappes de fumée dans lesquelles des danseuses nues se débattent à grands coups de reins; regards furtifs, dos tournés, fumeurs, frôlements. (NN : 12)

La grande chambre. On distingue la forme du lit, une seule forme nue entrelacée. L'image se fige; utiliser le filtre bleu. (NN : 20)

La lentille est voilée soudain par un tissu qu'on froisse. Quelques paroles inaudibles. Coupures. (NN : 30)

Sylvie, isolée par le cadrage et isolée surtout par la métamorphose qui se produit en elle et qu'elle ne peut cacher, se déplace au ralenti vers le centre même de la lentille qui, pourrait-on imaginer, la perfore entre les deux seins, au point le plus échancré de son décolleté. (NN : 100)

Chambre à coucher d'Éva : elle raccroche, abasourdie. Elle a les cheveux défaits, de légères poches bleutées sous les yeux. La caméra la suit en plan moyen (celui de la convoitise) : elle ouvre ses persiennes, laissant une décharge lumineuse dans sa chambre à coucher. (NN : 130)

Elle [Éva] disparaît sous le jet fumant de la douche. Ne pas euphémiser la représentation de son corps nu. Elle est nue, sans apprêt, d'une nudité totale. Sous le jet d'eau, on la voit dans sa forme exacte et simple. (NN : 205)

---

<sup>174</sup> Dans la trame du roman, le viol n'apparaît pas que symbolique puisque certaines scènes d'une extrême violence entre Nicolas et Sylvie le suggèrent, ainsi que d'autres entre Nicolas et Linda ou encore Nicolas et Éva. Ces scènes énoncent l'origine du scopique : s'emparer du manque dans l'Autre à partir duquel se définit le sujet. Le narrateur du roman le souhaite à l'égard du lecteur, autre place dans la fiction comme le sont les personnages et les autres éléments structurants des romans qui signent le sujet en acte, toujours aux prises avec sa division à laquelle répond une certaine violence.

Globalement, le trait commun à toutes ces occurrences est surtout le fait que le regard est porté sur le corps féminin. Il s'agit du corps féminin de manière générale, qu'il soit incarné par Sylvie, Linda ou Éva et dont certaines parties vont être isolées, creusées, découpées (dans la logique de la scène du meurtre), dans une violence souvent traduite par l'image, dont celle-ci : « le centre même de la lentille qui, pourrait-on imaginer, la perfore entre les deux seins, au point le plus échancré de son décolleté. » Dans les scènes, celui qui voit est le présumé lecteur-spectateur anonyme entraîné dans le voyeurisme du narrateur. Au cinquième extrait, la parenthèse indique d'ailleurs une certaine présence subjective dans la précision qui est donnée du plan de la caméra sans que l'on sache d'où elle provienne, sinon de la voix narrative qui dicte le récit : « (celui de la convoitise) ». Aussi, à certains moments, la prise de parole de Nicolas dans le scénario joue sur le lien équivoque entre un narrateur externe (qui serait l'auteur des commentaires) et Nicolas lui-même. Par moments, le ton du commentaire et le type de réflexion se trouvent soudainement exposés à haute voix par Nicolas, dans le corps du scénario, ce qui participe de la confusion à propos de l'identité du narrateur dans la fiction du roman. L'extrait qui suit est un exemple du fait que Nicolas théorise et analyse au même titre que le narrateur des parenthèses :

La difficulté de transposer ce cauchemar provient de son absence de repères spatiaux ; c'est comme si le mauvais rêve ne s'était déroulé que dans un registre temporel : la nuit, la brièveté des flashes abyssiques, le temps de la chute, celui de la reprise de conscience et le temps qu'il a fallu pour revenir de Black Lake? (NV : 169-170)

### 2.1.3 L'obsession du regard et l'énigmatique scène du « spectacle »

En tant que représentant du sujet, narrateur ou non, Nicolas est un personnage déterminé par son obsession pour le corps féminin et apparaît comme une des clés maîtresses pour saisir le dispositif complexe du voir dans le roman. Il se présente comme déterminé au sens fort par le regard et il se trouve aussi à être le dépositaire (et le gardien) d'un savoir qui s'avère essentiel à la structure du récit, l'autre versant de l'histoire, l'envers du roman, son double négatif incarné par le personnage de Sylvie. Alors que Sylvie personnifie l'écriture qu'il faut conquérir, le corps écrit, Nicolas incarne *ce qui voit* dans le texte jusqu'à l'obsession et qui provient de l'extérieur de la diégèse, qui la possède, qui la découpe, la révèle de manière singulière. Représentant du regard difficilement saisissable de la représentation, Nicolas



incarne cette dimension fondamentale du sujet aquinien par la place qu'il occupe dans la mise en scène que constitue le roman. De son côté, Sylvie apparaît comme ce négatif (au sens photographique du terme), plus près d'une personnification du réel que l'écriture doit mettre au jour. Concernant le désir de voir et l'obsession caractéristique de Nicolas pour ce qui relève de la vue, certaines de ses assertions sont éloquentes, dont : « Nous ne vivons plus dans l'univers des mots, mais dans le cristallin de nos yeux. » (NN : 58) Le scénario, au même titre que le personnage de Nicolas, contribue au « corpus cristallin de l'histoire » (NN : 228), la fenêtre (pour ne pas dire les yeux) ouverte sur un réel qui déchire le récit en tant que continuité, que construction fictive. Le cristallin étant la partie de l'œil qui permet la mise au point et la formation d'une image nette de l'objet sur la rétine, on voit pourquoi le texte fait appel à ce mot pour parler du *corps écrit* (je souligne) de l'histoire et qui a tout à voir avec le désir pour le sujet de voir et de *se voir*. En lui-même, le regard, par où peut se lire partiellement la pulsion scopique à l'œuvre, semble s'arrimer au désir de savoir dans les romans d'Aquin et tout particulièrement dans *Neige noire*, désir toujours construit à partir de l'impossibilité puisque le savoir visé demeure inaccessible. Par la structure fragmentée, notamment à cause de l'enchâssement des modes de représentation et de tous les morceaux manquants qui obscurcissent le récit, l'énonciation devenue regard actualise une représentation cherchant à saisir le non-symbolisable. Les nombreuses ellipses et l'occultation des scènes importantes dans la trame ainsi que la construction discontinue de celle-ci entraînent par le fait même le lecteur — tout comme les autres personnages (Éva, Linda, Michel) qui gravitent autour de l'énigme Nicolas-Sylvie à l'intérieur de la diégèse — dans un véritable labyrinthe.

Ainsi, la scène qui se situe presque à l'ouverture et où Nicolas répète le texte d'*Hamlet* dans le rôle de Fortinbras pour une adaptation télévisuelle de la pièce de Shakespeare procède selon la même logique énigmatique. Si elle apparaît signifiante, le sens y est donc condensé et doit être déplié par la lecture. Déjà, soulignons que le choix de Fortinbras comme personnage à incarner pour Nicolas à la manière d'un double est révélatrice : « Somme toute, Fortinbras réussit là où Laërtes et Hamlet échouent dans l'intrigue. Il venge son père en reconquérant le royaume du Danemark en son nom. Trois fils vengeurs : un seul victorieux : Fortinbras » (NN : 8). Au tout début, le roman pose la question de l'intertexte d'*Hamlet*, qui

concerne les multiples réseaux sémantiques dans l'œuvre qui souvent se répondent pour peu que l'on en fasse l'analyse : « (Fortinbras... Tout doit-il signifier à ce point? » (NN : 8) Non loin après les passages précédents, Nicolas répète plusieurs fois à voix haute une phrase de son rôle particulièrement évocatrice : « où est donc ce spectacle<sup>175</sup>? » (NN : 9). Lors de la répétition, le réalisateur, apparemment mécontent de l'interprétation de l'acteur, va lui faire redire la phrase à trois reprises, puis Nicolas la répétera par la suite ailleurs dans le roman, notamment devant son miroir. La parenthèse qui suit les premières occurrences, lors de la répétition d'*Hamlet*, indique bien que le syntagme a une importance qui dépasse le cadre de la scène, mais qui n'est pas explicitée. Elle souligne notamment le malaise qui détermine le personnage dû au fait que l'on ne sait pas à qui l'on a affaire (Nicolas pourrait être le représentant du regard à l'œuvre dans la représentation, celui qui tient tous les fils de la diégèse et qui se dérobe sans cesse dans les labyrinthes de la fiction, mais rien n'est certain) :

(Le silence est pénible, désagréable. Finir cette séquence sans la finir : accentuer son caractère pesant, lui inculquer une surdose de silence. Le spectateur ne connaît pas encore les personnages du film, du moins pas autrement que par la corporéité des comédiens. C'est une connaissance médiatisée. L'important, à ce stade, n'est pas de procéder à une description physique de chaque personnage, mais plutôt d'en avoir une intuition globale. Plus tard, en cours de scénarisation, il faudra établir la distribution ; y procéder trop tôt prédéterminerait le cours même de l'intrigue et en boucherait l'ouverture.) (NN : 11)

La note à l'extérieur du scénario indique déjà, à la manière d'un indice, le motif qui définit le personnage de Nicolas, c'est-à-dire le jeu de masques à partir d'un point aveugle, et, d'une certaine façon, la construction fragmentée du récit de *Neige noire*. Cela rappelle les romans précédents, car, malgré un dispositif différent au niveau des modes de fiction qui met ici tout particulièrement en scène le regard, le même motif de l'intrigue policière qui signe le désir de s'avancer voilé tout en se dévoilant revient. Non seulement l'auteur des parenthèses comme du scénario apparaît au départ énigmatique, mais le personnage de Nicolas lui-même se présente aussi entouré d'un mystère, par sa « corporéité [de] comédien », dès la scène où il joue Fortinbras<sup>176</sup>. Le fait d'être comédien est ici à prendre au sens de simulacre qui suppose

<sup>175</sup> À plusieurs endroits dans le scénario, Nicolas va répéter de manière souvent énigmatique des citations de la pièce dont les répliques principales sont celles de Fortinbras.

<sup>176</sup> L'attitude de Nicolas est changeante et brouille les pistes, fait de lui un personnage énigmatique. Dans une scène qui suit la répétition, il rencontre en catimini Linda, une autre comédienne de la production. L'étonnement de cette dernière rejoint alors celui du supposé lecteur, tel

que le jeu consiste à faire écran à une vérité qui serait de l'autre côté des apparences; la fiction s'opposerait à une vérité du réel, dynamique qui s'inverse sans cesse dans le roman et qui s'avère problématique, tel que le révèle Nicolas à Éva : « Les comédiens jouent faux : on leur a appris à confondre le naturel et le parodique, si bien qu'ils ne trouvent rien de mieux à faire que d'être naturels quand ils parodient et vice versa... J'en sais quelque chose... » (NN : 160). Or, le roman souligne que la fiction chez Aquin supplante ce qui est désigné comme vérité, au sens où elle ouvre l'univers des possibles : « La fiction, plus large que la vérité parce qu'indéterminée, englobe accidentellement la vérité. » (NN : 241) Dès lors, si le roman se présente comme un corps d'écriture qui cherche à révéler tout en dissimulant, et si le désir de faire surgir une part du réel de l'histoire (notamment en révélant pas à pas le fait que le scénario n'est pas un scénario et en dévoilant les rouages de sa propre fiction) en passe par cette dynamique, Nicolas en viendra à quitter sa carrière de comédien afin de révéler son *vrai* visage en devenant écrivain, en trouvant sa voix et se mettra à jouer par l'écriture à construire l'histoire<sup>177</sup>. Cette voix est d'abord une voix écrite, mais elle a surtout pour destin de devenir parole vivante par l'actualisation du scénario, elle doit être prononcée, déclamée dans toute sa puissance en se réalisant à l'écran. Dans une scène succédant à celle de la répétition où il s'observe devant le miroir de sa salle de bain, Nicolas va répéter la réplique de Fortinbras également trois fois à haute voix, ce qui semble avoir un impact sur l'image du personnage, révélant le pouvoir de la parole. L'indication scénique qui lui est associée souligne l'effet du syntagme « où est donc ce spectacle? » qui est une des questions sous-jacente au roman. La question, fondamentale, mais surtout le fait qu'il ne peut y avoir de réponse univoque, conduit le jeu de l'image décrite au moment où Nicolas se regarde dans le miroir :

---

que le souligne l'énonciateur des parenthèses : « (La réaction de Linda étant prévisible, peut-être est-il superflu de la montrer à l'écran? Chose certaine, le spectateur éprouvera la même surprise qu'elle. L'idée que Nicolas, dans un moment pareil et en présence d'une femme qu'il a ligotée et qu'il ne cesse de caresser de façon inhumaine, parle de son voyage de noces prochain confère une forte dose d'étrangeté à son personnage.) » (NN : 28-29)

<sup>177</sup> On comprend d'ailleurs que cela réponde à un fantasme que l'étude du *Journal* a révélé : faire de l'écriture *l'acte* qui aurait le pouvoir de modifier le réel de sa propre vie, mais aussi de la scène collective du politique et de l'Histoire. L'écriture serait un moyen d'engendrer réellement la révolution (personnelle et collective), par une violence nécessaire, ce que les romans d'ailleurs ne cessent de mettre en scène tant sur le plan de la forme que sur celui des rapports entre les divers protagonistes, tout en en révélant l'inévitable échec.

Autre décollement : les plans de Nicolas sont figés, tandis que son reflet dans le miroir est cinétique. Le seul synchronisme entre lui et son reflet survient quand il dit « Où est donc ce spectacle? ». Aussitôt dit, les deux images se décollent l'une de l'autre et instaurent, de ce fait, une défocalisation psychologique que les flashes du cap Mitra ne corrigent pas<sup>178</sup>. (NN : 13-14)

Le jeu suggéré par la didascalie révèle la brisure de l'image de Nicolas disséminée dans les plans du présumé film à tourner à partir du scénario. Nicolas apparaît non seulement étrange, mais divisé dans ce que montre sa propre image; ce que le récit va de plus en plus confirmer, et pour cause puisqu'il est dédoublé par Sylvie-Hamlet. En fait, ce qu'on remarque est que « le seul synchronisme » provient de la prononciation de sa réplique de Fortinbras : « Où est donc ce spectacle? ». Par l'énonciation de la phrase à voix haute, le personnage se trouve à convoquer ce qui précisément l'obsède : la réalité, au-delà de la mise en scène, du jeu de comédien, et de manière plus globale, les apparences, le « où » de la question désignant le lieu de la mise en scène (le spectacle) par opposition à un autre « lieu » qui serait celui de la « vérité » qui est aussi dans les termes du roman « réel » (NN : 58), « irréprésentable » (NN : 89), « indicible » (NN : 129). Toutefois, la dichotomie entre la réalité et la fiction tend à s'amenuiser tout au long du récit pour affirmer que la fiction est ou crée la réalité, la parole ayant un tel effet d'engendrement (NN : 207). L'insertion de l'image du cap du Mitra à la fin de la didascalie, qui peut sembler incongrue, se révèle donc importante. Le lieu géographique annonce celui du voyage de noces à venir tout de suite après la mise en contexte de la relation entre Nicolas et Sylvie : il apparaît telle une véritable anticipation génératrice de l'histoire puisque les deux personnages verront la pointe sud du Spitzbergen, archipel du Svalbard, quelques pages plus loin.

---

<sup>178</sup> La réplique revient à la page 191, au moment où Éva et Nicolas regardent l'adaptation à la télévision. Une didascalie suit la phrase prononcée par Fortinbras joué par Nicolas et marque un des traits structurants du roman, c'est-à-dire la présence du double — ici double vision —, interchangeabilité de tout ce qui concerne le monde de l'image et de la représentation et qui, dans le désordre, a la possibilité de rendre le réel : « Éva s'immobilise, le regard bien braqué sur la surface renflée de la télévision. Nicolas regarde l'image retournée. Le découpage doit rendre cette alternance d'une perspective à l'autre, cette double vision du même spectacle : images de Fortinbras inversé, les yeux d'Éva légèrement embués. Nicolas la tête en bas, puis la même série en désordre. Des lèvres qui découvrent la denture impeccable d'Éva, les cheveux de Nicolas qui semblent prolonger les poils du tapis, Fortinbras marchant au plafond. » (NN : 191-192)



#### 2.1.4 Le voyage au Svalbard

Le voyage semble avoir plusieurs fonctions, dont celle d'inscrire un parcours qui viserait à déchirer le voile de mystère qui couvre à la fois le personnage de Nicolas, le récit et les autres protagonistes. Le voyage déclencheur de l'écriture apparaît aussi comme l'acte nécessaire pour que Nicolas puisse échapper à l'image, fissurée, dédoublée de lui-même. Il doit être le lieu de la révélation d'une vérité et l'actualisation de ses conséquences, vérité qui est secrète et mortifère, « course lente vers l'absolu » (NN : 85), et qui doit être mise en lumière. Le voyage de noces, tel que le conçoit Nicolas, est annoncé par lui à Sylvie comme un changement dans leur vie (NN : 15) dont le véritable sens demeure caché. D'ailleurs, il n'est pas anodin que Nicolas ait le projet de quitter la carrière de comédien pour celle d'écrivain au retour et ce, dans la perspective de la mise au jour d'une vérité : « (Le spectateur a la sensation que le film qu'il regarde se revulse et que Fortinbras cessera bientôt d'exister. Les comédiens étaient des personnages; mais voilà qu'un personnage décide de ne plus être comédien...) » (NN : 16) Le « lieu » du *spectacle* sera donc, dans la fiction du récit, le Svalbard (pôle Nord) et plus précisément le Spitzbergen, lieu géographique comme « le spectre d'un continent refroidi » (NN : 86), où le « paysage inspire autant de frayeur que d'étonnement » (NN : 86) qui n'a « plus rien de commun avec des paysages humains » (NN : 108) ni avec la chaleur caniculaire du début du roman, lieu à la fois de l'absolu (par sa lumière aveuglante et omniprésente) et de la mort, comme on le comprend assez rapidement par la disparition de Sylvie. D'ailleurs, la plage où vont débarquer Nicolas et Sylvie pour y passer quarante-huit heures seuls dans un refuge (où cette dernière trouve la mort) est jonchée de crânes humains, s'agissant au dire du texte « d'un cimetière glaciaire, rappel troublant de l'occupation du Spitzbergen, au seizième siècle, par des baleiniers hollandais. » (NN : 110) Il s'agit d'un indice de la mort prochaine de Sylvie, annoncée par Nicolas de manière voilée, plus tôt, alors qu'ils sont en route vers Ny Ålesund et qu'ils longent des îles : « NICOLAS/Sois sans crainte, tu les verras... La lumière, à cette distance du pôle, infiltre le plus noir de la nuit en été. À partir de maintenant, il n'y a plus de nuit pour nous... » (NN : 65) En parlant de la lumière, Nicolas fait allusion à la nécessité de *faire la lumière* sur un mensonge qui plane entre eux, révéler le fait qu'il connaît une horrible vérité qui concerne Sylvie et le projet de sa mort en guise de réparation. Le voyage de noces est ainsi une longue traversée vers le pôle, pénétration vers la lumière absolue dont la violence est aussi à l'image du secret que détient

Nicolas : « Ce n'est pas une nuit blanche, mais une nuit ensoleillée, bel et bien ensoleillée, pénétrée de toutes parts par un intrus, violée par la lumière, réalisant ainsi le mariage du jour et de la nuit. » (NN : 67)

Le Spitzbergen — où le couple se rend dans le but de consacrer son mariage — se révèle à tous points de vue comme un lieu mythique, l'aboutissement d'un parcours à la fois initiatique, « sacré » (NN : 86) et déréalisant : « Tuer pendant le voyage de noces est le renversement le plus bouleversant de l'amour; l'inauguration est transformée en fin absolue. » (NN : 227). Dans la logique où le scénario écrit par Nicolas et lu par Éva énonce la vérité, le Spitzbergen semble être le lieu qui consacre le meurtre sacrificiel de Sylvie. C'est en commentant son acte sordide, que Nicolas cherche, par une vengeance et une violence sacrées, une certaine reconstitution de ce qui l'a intérieurement « meurtri » et « détruit » (NN : 63). La force de déliaison qui l'habite prendrait sa source dans le savoir dont il est le seul détenteur, qu'il cherche toujours à *voir* davantage et qui doit aussi être montré à l'autre (à Sylvie elle-même comme au lecteur-spectateur) mais qui, en même temps, est déréalisant : « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois! » (NN : 21). Notons que la réplique d'Ophélie dans *Hamlet*<sup>179</sup> est déclamée par Nicolas à la suite d'une longue didascalie qui enchâsse une scène où il fait un appel téléphonique et une autre où Sylvie est avec un autre partenaire. À ce moment, le scénario est construit de telle sorte qu'on dirait qu'il voit l'horrible scène entre Sylvie et Michel, l'amant de Sylvie, ce qui est déjà révélateur du secret. L'étrangeté de ce passage provient sans aucun doute du fait que l'image surgit à travers le combiné d'un téléphone, par la voix :

La grande chambre. Zoom sur le lit. Images au ralenti (tourner à 72 images/secondes) de Sylvie secouée par une suite de saccades spasmodiques pendant que son partenaire, vu de dos, la pénètre de façon régulière et l'embrasse sur la bouche, sur les seins et dans le cou. Sylvie émet une plainte qu'il faut transformer en ondes diffractées. L'image passe au négatif quand l'onde atteint sa crête.

Dans la cabine téléphonique : Nicolas semble entendre les plaintes de Sylvie par le combiné. (NN : 21)

<sup>179</sup> Le fait que Nicolas dise la réplique d'Ophélie, incarnée par Linda Noble, le double de Sylvie, dans l'adaptation de *Hamlet*, est à souligner. Ophélie est le personnage féminin délaissé par Hamlet, ce qui apparaît en un sens comme une projection de Nicolas à la place occupée par Sylvie qui sera, non seulement laissée, mais liquidée dans la logique de l'acte.

L'enchâssement donne à voir au lecteur comme à Nicolas l'infidélité de Sylvie et par le fait même une des pièces à conviction qui permettent de comprendre son crime au Svalbard. Par les « plaintes » de Sylvie, Nicolas est témoin d'une scène interdite dont l'horreur a été précédemment découverte dans le temps du récit; à savoir que l'infidélité de Sylvie est incestueuse puisque le partenaire en question n'est nul autre, comme on l'apprend plus loin dans le roman, que son père, Michel Lewandowski<sup>180</sup>. L'effet déréalisant de cette découverte pour Nicolas trouve à s'inscrire d'une certaine manière dans la structure du scénario, comme un motif possible du meurtre et qui n'est pas d'entrée de jeu révélé, tout comme le meurtre lui-même.

#### 2.1.5 Le regard du désir : embrasser le savoir interdit

Au moment où Sylvie disparaît, la description du paysage du Spitzbergen absorbe le mystère de la scène : « Tout est mat ; plus rien ne réfléchit. Le paysage est aboli. La neige engendre une image de la réalité constituée autant par sa propre couleur que par l'absence même de toute couleur. » (NN : 113) L'image « trou » vacille entre les deux pôles que sont le blanc et le noir, à l'instar du titre où la couleur de la neige constitue son renversement négatif (le blanc et le noir se substituent d'ailleurs sans cesse l'un à l'autre comme les deux versants d'une seule image). Elle signifie le lieu de la disparition de Sylvie en tant que personnage incarné, lieu dont la vérité est à la fois occultée et montrée. Les paroles du prêtre qui va officier lors de la cérémonie funèbre à Black Lake, patelin où réside la sœur de Sylvie, s'inscrivent dans cette logique et mettent l'accent sur la vue : « La mort est lente à venir pour celui qui a trouvé la lumière. Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous as quittés pour un monde diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière... » (NN : 167) Ainsi, la trop grande lumière coïncide avec le trou sans fond de la crevasse dans laquelle Nicolas jette le corps de Sylvie après l'avoir tuée — ou encore le précipice dans lequel elle a fait une chute ou s'est jetée, selon les différentes versions que donne ce dernier —, *là où il n'y a rien à voir*. Sylvie, personnage

---

<sup>180</sup> On l'apprend explicitement à la fin, au moment où la scène manquante est dévoilée et que Nicolas est en train de tuer Sylvie : « NICOLAS/ Un soir que tu me croyais endormi, je t'ai entendue le supplier au téléphone... Tu répétais : "Non, papa, pas demain, c'est risqué..." » (NN : 261) Le rapport du meurtre à l'inceste dans le cadre notamment de l'intertexte d'*Hamlet* est une donnée importante du roman.

« trou », loin de disparaître complètement après le très probable meurtre, revient d'ailleurs hanter le récit par réminiscences, sous la forme de flashes où l'image est toujours sur le point de disparaître :

Flashes intercalaires : Sylvie en plan américain. Le décor est celui de la cabine numéro 9 sur le *Nordnorge*. Sylvie est nue et elle s'agite frénétiquement sur le corps de Nicolas. (NN : 140)

Coupe franche à un gros plan de Sylvie, l'air suppliant. Contre-champ : Nicolas, angoissé par le retour de Sylvie dans la structure du présent, retire sa main et la regarde [Éva]. (NN : 152)

Nicolas jette un regard sur le lit par la glace qui sert de rétroviseur : il aperçoit une image bouleversante et silencieuse. Sylvie se masturbe avec une grande frénésie et s'immobilise soudain dans une expression de ravissement et de joie. Gros plan de Nicolas : il est troublé. (NN : 173)

Les retours fantomatiques de Sylvie semblent perturber et pulvériser la trame du scénario ainsi que l'écriture et rendent aussi d'autant plus problématiques les différentes versions de sa mort : « Sylvie, revenante, remonte le précipice en inversant la chorégraphie de sa chute ; l'image se résorbe dans sa propre annulation. » (NN : 204) Cela se passe précisément à la manière dont Fortinbras, le double d'Hamlet, constitue, selon la signification qu'en donne lui-même Nicolas, « quelqu'un qui ne meure pas. Une obsession<sup>181</sup>... » (NN : 57). L'obsession est représentée par le procédé de la superposition des images répétitives du visage de Sylvie en pleine souffrance ou jouissance, ce qui revient au même « comme si au terme d'une étrange douleur elle atteignait un seuil intolérable de jouissance » (NN : 226). Le désir de voir la jouissance qui est mise en scène à plusieurs reprises coïncide précisément avec le savoir interdit que possède le narrateur, c'est-à-dire que la jouissance première de Sylvie est incestueuse. Nicolas revient du voyage comme d'un rituel de purification aux

<sup>181</sup> Françoise Maccabée-Iqbal donne une lecture intéressante selon laquelle Fortinbras en tant que jumeau d'Hamlet serait incarné par Sylvie dans le roman alors que Nicolas incarnerait plutôt Hamlet lui-même : « Bien que ce soit Nicolas Vanesse qui détienne officiellement le rôle de Fortinbras, c'est en réalité Sylvie qui se profile derrière ce personnage tandis que Nicolas se devine sous Hamlet. Fortinbras, de son vrai nom Amlethe d'après Saxo Grammaticus, était jumeau de Hamlet, "appelé Amlethus" par le chroniqueur : "Ce qu'il faut retenir c'est que Hamlet et Fortinbras étaient des jumeaux. "(p. 193) [...] Sylvie, jumelle narcissique de Nicolas, est donc destinée au sacrifice à l'exemple d'Amlethe. De sa mort émanera l'essentielle différenciation. Mais la mort de Sylvie n'en est pas une car, comme celle de Fortinbras, elle est éloignement *physique* : grâce à cette absence du visible, la présence de l'invisible pourra dorénavant se manifester. » (En italique dans le texte, 1978 : 243-245)



confins de la mort afin de renaître, le voyage étant pour lui non pas une rencontre de la mort, mais de la vie :

Son voyage est lent, et plus qu'un voyage, c'est une exploration exaltée vers le pôle Nord, non pas pour s'y rendre, mais pour s'arrêter juste avant, à proximité de la grande banquise qui flotte comme une barrière infranchissable autour de l'absolu. [...] Le voyage vers un pôle qu'il a été décidé de ne pas rejoindre se conçoit comme une ascension de l'inaccessible. Ce n'est pas la recherche de l'absolu qui exprime le voyage de noces, mais l'inverse. (NV : 85-87)

Le geste meurtrier pourrait donc signifier une renaissance, un rituel de purification du lien qui l'attache à la jouissance interdite de Sylvie, notamment dans les bras d'Éva, sa « sœur » (NV : 142), figure du Même. Cela semble se manifester au début du roman, entre autres, par un élan créateur consigné dans l'écriture du scénario ainsi que par le départ pour la Norvège. Néanmoins, comme le scénario de Nicolas est strictement autobiographique, sa réalisation filmique suppose que son auteur revive l'épisode traumatique avec Linda, la comédienne incarnant Sylvie<sup>182</sup>. En fait, en voulant commencer par tourner la scène du meurtre (NV : 265), Nicolas cherche à reproduire le meurtre de Sylvie et donc à retrouver une jouissance plus forte que celle de la rencontre sexuelle, dont le roman donne de multiples représentations entre des partenaires qui apparaissent interchangeable, à s'approcher en somme d'une jouissance absolue. Dans cette perspective, la renaissance qu'implique le voyage de noces ne fait que plonger Nicolas dans un cercle mortifère et compulsif puisque l'écriture doit recréer la jouissance du meurtre, mais aussi et surtout celle de Sylvie, incestueuse, qui sera incarnée par une comédienne.

De plus, certains passages sous forme de flashes, montrant que Sylvie même morte est toujours présente, révèlent une compulsion de répétition qui attache éternellement Sylvie et Nicolas dans l'impasse et la violence de leur rapport, « lieu » de combat avec la jouissance et la mort qu'incarne *Neige noire*. Par ce montage qui lie Sylvie et Nicolas, le sujet se révèle dans son rapport à l'origine : « Le double aquinien dépossède le sujet, le "déforme", le

---

<sup>182</sup> L'autobiographique est, disons-le, une « catégorie » que Nicolas dénigre en parlant à Éva, ce qui lui permet de brouiller les pistes à propos de ce que la réalisation du film va concrètement réactualiser (le meurtre sordide de Sylvie) : « L'autobiographie est une fausse catégorie... [...] Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement... » (NV : 159)

reconduit à sa naissance par la violence, et à la déflagration d'un mourir et d'un jouir<sup>183</sup> ». Dans l'histoire du roman, du côté de Nicolas, le conflit qui en résulte empêche par moments l'écriture du scénario. Après le meurtre, le poids du corps de Sylvie, coffré dans une valise, « cercueil symbolique » (NN : 129), lors de son retour vers Oslo, « l'entraîne, détermine désormais sa marche et sa destinée. » (NN : 129) Sylvie se trouve donc définitivement incorporée en Nicolas, ce que l'acte de manducation comme hypothèse crédible du meurtre qui sera partiellement montré laisse entendre (NN : 267). La didascalie qui révèle une certaine part de cette horreur est un *flashback*, au moment où Éva dit la vérité à Linda :

ÉVA

Admettons... tuer Sylvie avec le couteau serait possible bien sûr, mais manger certaines parties de son corps comme il l'a fait...

Flashes. On voit Sylvie Lewandowski ligotée, écartelée. Elle est découpée à plusieurs endroits et saigne abondamment. Son front est monstrueusement ouvert. Gros plan de Linda Noble : elle est bouleversée. (NN : 266)

Soulignons aussi qu'entre la découverte par Éva de la dernière version du scénario et le récit qu'elle en fait à Linda, la scène précédemment enlevée au moment de la « coupure » plus tôt dans le roman est donnée mais sans mention de la manducation. La manducation demeure donc un point aveugle du récit qui ne sera que raconté et non montré.

Avant le sacrifice, le mariage doit avoir lieu selon la même logique d'incorporation : Sylvie Lewandowski doit devenir Sylvie Vanesse — elle sera ainsi nommée lors de l'enterrement officiel (NN : 167) — afin de laver la souillure du nom originel qui désigne l'inceste. La question du nom est une des composantes qui relèvent du sacré dans le roman (on le voit dans la scène où Sylvie révèlent l'identité de son amant à Nicolas, NN : 39-40). En lui donnant son propre nom, Nicolas la fait sienne et l'arrache à son nom d'origine comme il l'énonce en parlant du premier changement de nom de Sylvie Lewandowski (nom du père) pour Dubuque (nom de la mère) : « Quand on prend la précaution de changer son nom officiellement, on est sûr que tout est effacé... » (NN : 261) Il l'arrache donc à sa jouissance interdite qui tient dans un n/Nom caché, n/Nom qui la définit de manière tragique,

<sup>183</sup> Anne Élane Cliche, *Op cit.*, p. 71.

douloureuse et finalement mortelle (NN : 185). D'ailleurs, un passage mis entre parenthèses, quelques pages avant la fin du roman, parle des effets de l'identité nominale :

Cette fois, c'est la réalité qui est contaminée par une fiction encore plus frissonnante. Sylvie Dubuque s'est substituée à Sylvie Lewandowski comme le pareil au même, mais voilà que Sylvie retrouve son identité nominale dans les bras de son père et sous le regard du spectateur. Nicolas Vanesse, jaloux de cet amant qu'elle a gardé, vu et revu, découvre que cet homme est Michel Lewandowski, père de Sylvie. Les deux époux entreprennent leur voyage de noces en Norvège et dans l'archipel du Svalbard masqués l'un à l'autre : Sylvie n'est pas Sylvie et Nicolas connaît son inavouable secret. Médiatrice aveugle [...] [,] Éva Vos comprend tout (NN : 267).

Après le meurtre, surtout après qu'il l'ait possiblement « dévorée », Sylvie se présente comme une partie de Nicolas, mais sous la forme d'une altérité qui va continuer de le détruire, une présence absente déliante, lieu en somme de l'Autre où s'actualise chez lui une jouissance mortifère. La « défocalisation psychologique » du début du roman qui caractérise le personnage ne peut donc pas être « corrigée » par « les flashes du cap Mitra » (NN : 14), par le voyage, puisque ce qui ronge le personnage de Nicolas ne va pas disparaître, mais plutôt être intériorisé comme un double à la fois beau et horrifiant (crime et savoir) et se prolonger au-delà de la fin du roman, dans un espace que le lecteur a tout loisir d'imaginer. Le parcours vers le rituel du meurtre sacré de Sylvie, « lieu » signifiant du *spectacle* — de l'absolu et de la mort —, est révélé possible en tant qu'*acte* par l'écriture, de la même manière que le roman construit et déconstruit sa propre fiction. L'écriture n'est donc pas tant le « lieu » où le personnage de Nicolas peut rejouer son propre drame que celui où il travaille à l'actualiser sans fin selon le circuit de la pulsion scopique : *voir pour posséder* jusqu'à l'insoutenable violence de la dévoration — circuit inachevable qui va de la mort à la mort. L'écriture pourrait donc apparaître dans sa double visée : déréalisante et réalisante, faisant tenir ce qui menace sans cesse de s'effriter et de sombrer dans le silence « noir » (NN : 134) et « opaque » (NN : 148) d'où Sylvie revient sans cesse sous différentes formes.

#### 2.1.6 L'objet du regard

Dans le roman, le personnage de Sylvie figure le cycle du temps du scénario, « [e]lle est l'origine et le terme de toutes les successions, et le symbole allusif de la durée. » (NN : 46) Personnage-temps, altérité interne, elle incarne aussi la mort qui travaille l'écriture, son corps

apparaissant comme une métaphore du corps de l'écriture-film, véritable *texte-écran*<sup>184</sup> : « Les briques incarnation sont un rappel de tout ce qui a touché la peau de Sylvie, du sang de dragon à la rougeur de son propre sang. L'incarnation se rapporte à la mort, l'origine à son terme, retrouvant, par cette circularité, la structure voilée du film » (NN : 140). Elle produit la mort comme Méduse pétrifie celui qui la regarde : « Nicolas ne l'a jamais vue aussi belle. Sa chevelure blonde répandue comme une pieuvre sur l'oreiller<sup>185</sup> » (NN : 14). Le regard de Sylvie est défini comme le point focal de sa personne : « Son regard, plus encore que toutes ses autres propriétés corporelles, la résume : il est intense, empreint de passion et d'angoisse. Son regard, d'une constante mobilité, est ce qui la relie le plus à l'invisible. » (NN : 46) Ses yeux apparaissent donc comme l'ouverture sur l'invisible de son corps — car « comment donner une idée précise de son corps? » (NN : 46). Produire le regard est donc directement lié au désir de regarder et de voir l'origine du regard comme détenteur d'une vérité. Chercher à voir cette origine signifie pour Nicolas chercher aussi son propre regard et ce qui le détermine, Sylvie ayant été sacrifiée, incorporée. Cette dernière apparaît comme une véritable surface de projection en faisant écran au narrateur; corps fantomal à partir duquel écrire, spectre en somme, pour reprendre l'intertexte de *Hamlet*. Le texte-film se greffe sur la peau de Sylvie (NN : 46) et elle apparaît donc comme ce corps-écriture qui fait écran, qui voile l'invisible tout en étant lui-même insaisissable tel « l'écorce impénétrable du réel » (NN : 204), surtout dans la mort. Un passage au sujet de Linda — qui n'est que le double de Sylvie jusqu'à la fin où elle abandonne son rôle dans le film et s'arrache par le fait même au projet mortifère de Nicolas — désigne dans le texte cette fonction :

Linda est un personnage-écran : elle reflète. Mais rien ne passe à travers elle, surtout pas la lumière. Nicolas la regarde sans arrêt, mais ne peut qu'énumérer les pièces d'habillement qu'elle porte, les couleurs allant du cinabre au bleu trépassé, dessiner ses yeux, suivre la ligne de ses jambes. Il est confiné à sa surface, à son air distant, à son masque. (NN : 22)

<sup>184</sup> René Lapierre, *op. cit.*, p. 115.

<sup>185</sup> L'image de la pieuvre est aussi évoquée pour parler paysage du Spitzbergen, lieu de la mort : « Pieuvre blanche, ce glacier a quelque chose de fantastique et de frissonnant. » (NN : 97); « En surimpression sur l'image figée de son visage, l'immense pieuvre glaciaire du Kongsbreen telle que Nicolas l'aperçut de la chambre de l'hôtel Artic à Ny Ålesund. » (NN : 124)



Personnage-écran, Sylvie-Linda est la « femme-écriture » qui, une fois sacrifiée et projetée comme « espace de l'écriture<sup>186</sup> », permettrait finalement l'accès du narrateur — il s'agit de son désir et sans doute d'un fantasme aquinien — à la vision de la jouissance absolue. Le texte laisse supposer que cela va aux limites des possibles puisqu'au retour à Oslo, « [l]e voile de l'indicible vient de se déchirer. » (NN : 129) L'écriture, dans sa construction fragmentée par la pulsion scopique, est aux prises avec une part du réel que le corps féminin et sa jouissance constituent, la jouissance féminine étant « la figure privilégiée de ce réel aquinien<sup>187</sup> ». C'est bien ce qu'énonce le narrateur des commentaires : « L'existence tout entière se déroule en bordure du temps et sur des vagues qui menacent de s'ouvrir, mais ne découvrent jamais plus que ce qu'un ventre consentant ne découvre à celui qui l'investit. » (NN : 203) Malgré le fait que le voile semble se lever sur le réel, le narrateur revient néanmoins toujours au constat d'échec :

La peau de la personne aimée voile tout, même cette personne qu'on croit connaître parce qu'on a participé à un même délire d'obscurité et de plaisir. [...] Personne ne connaît personne, décidément... S'il n'y a pas moyen de véhiculer la tristesse contenue dans cette dernière assertion, si les travellings cahoteux ne rendent pas avec acuité le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel, alors l'image ne vaut rien. (NN : 204)

Le film que cherche à construire tout le scénario semble vouloir rendre ce qui ne peut se voir de manière unifiée, que représente le corps, traversé par la jouissance et le néant : « À l'instar du temps, le cinéma néantise continuellement ce qu'il représente; à peine les corps nus ont-ils été exhibés que déjà ils s'abolissent eux-mêmes et laissent l'écran disponible pour d'autres images. » (NN : 255) L'arrimage des images fragmentées ne semble d'ailleurs possible que par la parole marquée ici notamment et pour un temps par la musique, image en quelque sorte de la vocalité, mais aussi de l'irreprésentable :

[I]l ne reste plus qu'à inventer un substitut musical pour exprimer cette grande désolation que l'on ressent : une cantate pour la vallée de la mort. [...] Le reste vient de cette chanson lancinante qui remplace l'irreprésentable. L'image n'est qu'une absence, le négatif d'un fantôme qu'on chérit (NN : 204).

<sup>186</sup> Françoise Maccabée-Iqbal, *op. cit.*, p. 266 et 246.

<sup>187</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 31. Tout juste avant, elle précise : « En fait, si l'on veut bien considérer les trois registres lacaniens de l'imaginaire du symbolique et du réel, il s'agit en quelque sorte pour Aquin d'accéder à un réel du symbolique à travers le sacrifice violent de l'imaginaire. Il y a en permanence un sacrifice de la représentation à l'œuvre dans la narration, et ce sacrifice vise chaque fois à isoler le signifiant de l'Autre. » (*Ibid.*, p. 30-31)

La musique, pour laquelle on n'a d'ailleurs aucune précision dans le scénario, est ainsi désignée comme pouvant seule représenter le réel lui-même, l'invisible, que cherche à faire advenir le roman par le possible film à venir, qui est regard :

Quand on voit Éva dans *Lille Grensen*, le thème musical du film est introduit. Cette éclosion musicale est accompagnée par l'image d'Éva. L'image, soudain, n'est plus que le répons d'une musique hors champ dont la suprématie est sournoise. Alors que les films traînent généralement une musique asservie, ce film est presque sans musique; mais quand surgit celle-ci, elle devient souveraine. C'est elle le masque dont les représentations visuelles d'Éva figurent l'antimasque. La musique, dans le film, naît du regard : elle le précède, mais ne l'accompagne pas. (NN : 150)

Ainsi, la musique devient représentante de ce qui traverse l'énonciation et la déborde, procède du scopique. Si en tant que parole vive, l'énonciation engendre le réel, donne à voir l'envers du décor — « J'ai une tout autre idée de la parole dans la vie : la parole engendre, elle ne fait pas qu'orner ou accompagner l'existence... » (NN : 207) —, la musique vient combler les « trous » où elle ne peut tout signifier.

#### 2.1.7 Le corps morcelé et profané du roman

À la question shakespearienne « où est donc ce spectacle? », répond donc toute la problématique du roman et son désir de lever le voile non seulement sur le réel — ce qui est impossible — et sur sa violence, mais surtout sur le désir de l'énonciation qui se traduit par le regard et le jeu avec les modes de représentation. L'inceste, tout comme la réalité de la mort de Sylvie, sont des lieux de captation dans le récit parce qu'ils figurent ce qui fait « trou », participant de la fragmentation de la représentation, de son point aveuglant. Ainsi, à l'image de la structure du roman, « [t]oute représentation de l'irreprésentable est forcément sujette à des coups de théâtre improvisés » (NN : 89), coups, pourrait-on ajouter, assenés à l'endroit de la forme. En tant qu'« œuvre des œuvres » (NN : 46), Sylvie se présente comme un double incorporé de Nicolas, mais elle est aussi une image du corps romanesque idéal, du roman des romans, ici contaminé, profané, voire violenté par l'intrusion du scénique, *autre* mode d'écriture qui induit le regard au sein de l'énonciation personnifié par Nicolas. Sylvie suggère l'idée d'un écran qui cache une vérité dont l'essentiel demeure invisible, mais que tout le roman-scénario semble appeler. La question se pose alors de savoir si la réalisation filmique projetée peut être salvatrice pour Nicolas comme pour le lecteur et rendre la vision

recherchée puisque le film est le meurtre dans la diégèse, mais aussi la fin de l'écriture. Aussi, les commentaires entre parenthèses indiquent littéralement les effets (plus souvent destructeurs que salvateurs, tant pour le possible lecteur intégré au texte que pour Nicolas) que produit la construction du scénario. La représentation recherchée est, telle que donnée, impossible et souvent volontairement mise en échec. D'ailleurs, partant des images fragmentées, le scénario ne cesse pas de montrer, par les didascalies ou encore les commentaires qui rendent la représentation difficile, voire impossible comme telle, qu'il ne peut y avoir de représentation unifiée de la vérité et du sujet, de son désir<sup>188</sup> :

Les plans de Sylvie et de son partenaire acquièrent un caractère hallucinant, quasi saturnal. (NN : 21)

(Cette fin de scène fait chute : on se trouve subitement au bout d'un hexamètre alors qu'on croyait voguer sur un alexandrin.) (NN : 26)

Tout se décompose soudain : le son se fige ou se détraque, l'éclairage vacille, les mots échangés autour de Nicolas sont retransmis en superposition à vitesses variées et coupés par une sorte de moulin à viande. (NN : 35)

Série de plans qui empiètent les uns sur les autres par procédé de surimpression effectuée selon une échelle invariante de 3/8. (NN : 63)

Il importe, au cours de ce passage, de laisser l'image courir, de ne pas trop la composer, de la laisser partiellement indéterminée, de façon à ce que la charge de la facture visuelle ne soit contestée par aucun détail de facture visuelle et que le spectateur, déjà sensibilisé à l'impromptu de l'image, n'en reçoive que mieux l'autre partition. (NN : 150)

L'Isfjorden réfléchit ce qui le définit, comme une psyché flottante. Le décor du Spitzbergen cesse d'être un décor tellement sa démesure échappe à toute fonction décorative. (NN : 244)

Que ce soit par les plans au « caractère hallucinant, quasi saturnal », par les mots « retransmis en superposition à vitesses variées et coupés par une sorte de moulin à viande », par le procédé de « surimpression effectuée selon une échelle invariante de 3/8 », l'image qui doit « courir » et dont il est supposé qu'elle aurait une « autre partition », ou encore l'Isfjorden

<sup>188</sup> Il y a là un des traits des didascalies mettant en échec la possibilité de la réalisation filmique afin de donner place à l'écriture, au littéraire. L'indication, par exemple, « pourrait-on imaginer » (NN : 100), au moment où l'image de Sylvie est décrite, suggère que l'écriture triomphe finalement de la réalisation filmique (d'où le fait que *Neige noire* est définitivement un roman et non un scénario) et ce, quoique le texte contredise cette idée à maintes reprises.

comparé à une « psyché flottante » amenant le décor du Spitzbergen à cesser « d'être un décor tellement sa démesure échappe », on conviendra que la vérité que cherche à signifier le texte échappe à une certaine représentation et qu'elle a tout à voir avec une vérité traumatique et une violence symbolique qui cherche à s'énoncer. L'image est d'abord et avant tout écriture et le fait de faire écran sur le plan visuel doit permettre de révéler ce qui ne peut se voir, ce que la deuxième occurrence invite à penser : « (Cette fin de scène fait chute : on se trouve subitement au bout d'un hexamètre alors qu'on croyait voguer sur un alexandrin.) ». De plus, assez tôt dans le roman, l'image — la seule qui ait véritablement un pouvoir — est désignée comme étant littéraire et ce, malgré le fait que le texte fantasme la toute-puissance de la réalisation visuelle :

C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetées incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais de l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. (NN : 79)

Aussi, rappelons que « Nicolas se souvient d'un théâtre illuminé, mais cette dimension réflexive demeure intraduisible en images » (NN : 126), tout cela révélant que quelque chose est à l'œuvre dans l'écriture en tant qu'elle est à la fois une écriture-écran et une écriture-trou qui ne peut se faire que dans la fragmentation des images occultant tout en dévoilant. Il pourrait s'agir d'une manière de mettre en forme le réel qui fait violence au sujet et qui demeure invisible<sup>189</sup>. Nicolas lisant une réplique d'Horatio dans *Hamlet* se trouve à questionner la possibilité de voir ce qu'il recherche tout comme la vérité traumatique que tente de dire l'énonciation de *Neige noire* : « Qu'est-ce que vous voulez voir? Un exemple de transe et d'horreur? Un spectacle d'ombre? L'ombre d'un spectacle? L'ombre d'une

<sup>189</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier souligne sa démarche dans le même sens : « Malgré l'approche fragmentaire, et dans la suite logique d'une discontinuité qui absorbe la continuité, c'est bien à retracer l'image de l'œuvre que tend notre démarche; mais il s'agit d'une image de soi que l'œuvre se donne elle-même à regarder en la substituant au pouvoir d'imaginer le monde. Indicatrices de cette tendance, les œuvres simulées que mettent en scène des récits comme *Neige noire* ou *Une mémoire démentielle* sont des figures d'auto-dévoration; elles obéissent à l'impulsion d'une syntaxe où lorsque la voix se réfléchit dans la vue, celle-ci se fait miroir de la réflexion, et renforce ainsi le dédoublement de la parole. Prise dans ce dispositif, dont la référence filmique éclaire les lignes et les nœuds, l'œuvre ne représente plus que le mécanisme selon lequel l'écriture, en faisant parler la parole, retourne sur le langage lui-même la contrainte de la représentation. Figure limite, par où le principe générateur de l'entreprise serait aussi la source de son impossibilité. » (*Écraniques*, op. cit., p. 28)



ombre<sup>190</sup>? » (NN : 9) Le roman s'établit ainsi à partir d'une dualité au sein de laquelle le *faire voir* de la scène, du *spectacle*, « lieu » de vérité, semble possible, mais échappe sans cesse, l'image cherchant alors à le restituer dans l'écriture. En tant qu'« œuvre des œuvres » (NN : 46), le véritable spectacle que souhaite révéler *Neige noire* au-delà de l'histoire singulière des protagonistes coïncide avec le « théâtre illuminé » (NN : 126, 155, 157), ce qu'Anne Élane Cliche nomme le « Lieu supposé du Symbolique<sup>191</sup> ». Il apparaît comme métaphorisation d'une écriture qui serait désirée comme ayant le pouvoir de faire surgir le réel en tant que tel, ce que les images visuelles n'ont pas, images qui contaminent tout de même l'écriture. Malgré le fait qu'elle relève du désir pour le sujet, l'écriture est finalement surtout nommée dans son impuissance : « Le théâtre illuminé n'est pas un théâtre. [...] L'édifice est fêlé et comme réduit à n'être que sa propre ruine. » (NN : 248)

#### 2.1.8 Le corps-à-corps avec le lecteur

Le désir de l'énonciation se dévoile donc dans *Neige noire* sous la forme d'un regard mis en scène, qui profane d'une certaine manière le caractère sacré du roman en tant que corps d'écriture, et dont le personnage de Nicolas n'est qu'une modalité, un lieu de passage. Tout le roman cherche à entraîner le possible lecteur dans sa pulsion voyeuriste et exhibitionniste tout en mettant en échec la possibilité de tout voir pour le lecteur-spectateur qui chercherait à le saisir dans une totalité<sup>192</sup> :

<sup>190</sup> En tant que voix porteuse de la vérité (on pourrait la traduire en paraphrasant la réplique de Fortinbras : mais tout n'est donc qu'un spectacle?), il n'est pas anodin que ce soit le personnage de Nicolas qui lise cette réplique appartenant à Horatio alors qu'il joue Fortinbras puisqu'il cherche à occuper toutes les places dans le récit.

<sup>191</sup> Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 29. Elle l'explique ainsi : « Dès lors, le "théâtre illuminé" de *Neige noire* devient la figure logico-onirique de ce lieu atopique de fictionnalisation infinie puisqu'il est la figure improbable de la *place* par où passent toutes les "œuvres humaines", autant dire toutes les représentations. » (En italique dans le texte. *Ibid.*)

<sup>192</sup> « De la même façon que l'anamorphose fait entrer le spectateur dans la composition de la toile tel un "voir" entre l'œil et le regard, le roman aquinien fait du lecteur une fonction "fractale" [Expression empruntée à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Le spectateur masqué", *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. LVII, n° 2, avril-juin 1987, p. 95], un temps de déprise où la forme de l'énonciation fuit hors d'elle-même vers le lieu d'où elle se projette. Il s'agit ainsi chaque fois d'une logique d'écriture qui intègre la fonction scopique de la lecture. » (Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 72).

À ce point du film le spectateur éprouverait peut-être un brin de sécurité à voir cette séquence aller jusqu'au bout d'elle-même, à regarder la conséquence inondante de tant de caresses accumulées et la solution frénétique de cette crise. Mais il faut interrompre l'enlèvement, transformer en statues de sel les deux corps fébriles et laisser le spectateur à son propre inassouvissement (NN : 192).

Dans la structure morcelée et dans la construction des personnages, le texte ne cesse de rappeler que là où on cherche à voir, il n'y a rien à voir. Le regard-texte suppose un acte qui va jusqu'à la violence envers le lecteur, qui lui enlève son plaisir voyeur, et s'attribue de manière fantasmatique une certaine puissance. *L'invention de la mort*, non publié du vivant de son auteur, annonçait déjà ce qui sera un des leitmotiv de l'écriture aquinienne : « Je n'ai qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire, au fond, violer, salir peut-être » (IM : 41). Ainsi, le regard — un regard qui appelle celui de l'a/Autre — se manifeste de plusieurs manières dans la toile romanesque, notamment par l'intrusion dans la fiction d'un regard extérieur lisible, par exemple, par le support matériel de la caméra, dans la didascalie suivant le moment où Nicolas répète le syntagme devant le miroir : « [l]a caméra le prend d'un autre angle, comme si elle se trouvait derrière son épaule » (NN : 13). Le regard est également, on l'a vu, fictionnalisé par le personnage, celui qui « croit dépouiller Linda de ses effets à force de la parcourir des yeux » (NN : 22), qui perce l'invisible et où le nœud du récit se constitue. Toutefois, ce que Nicolas et l'énonciation elle-même incarnent en tant que regards voyeurs et en tant que voix est le fait que l'objet véritable de désir, comme dans *L'invention de la mort* ou dans *Trou de mémoire*, demeure autre chose qui se pare de bien des noms, de bien des représentants. Le lecteur-spectateur pourrait être une modalité de ce qui se joue, place à laquelle s'adresse la parole aquinienne. Dans *Neige noire*, le lecteur-spectateur est littéralement intégré dans la fiction comme partie manquante et déterminante de la mosaïque qu'est le texte, comme destinataire de la violence du roman :

Il [le lecteur-spectateur] sait, même confusément, qu'il appartient au film, tout comme ce dernier, dans une inégale réciprocité, est à lui et ne peut lui échapper. [...] Le récit d'un viol imagé est d'une certaine fadeur si on le compare à un projet de viol; l'intention projetée transcende toujours son passé défini. Cela va de soi, mais ce qui coule moins d'évidence, c'est la relation qui existe entre cette terminologie violente et la situation du spectateur du film. [...] Le spectateur serait peut-être offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement (NN : 171).

*Neige noire* réalise, plus que tout autre roman d'Aquin, le désir de voir afin de saisir la jouissance absolue autant que de pénétrer le réel, de rejoindre la place impossible à occuper

qui est celle du lecteur, qui est celle de l'Autre. Le roman est, par le fait même, un acte de profanation dont la violence est adressée à ce spectateur littéraire, tout comme à sa propre énonciation, ce que le personnage d'Éva actualise à la fin dans la jouissance que lui procure son union avec le Verbe et l'absolu : « Le Verbe est entré en elle. Celui qui, comme Éva, contemple cette splendeur caverneuse est voué à la mort. » (*NN* : 277) Ainsi, dans le dernier roman, par le crime né d'abord et avant tout du regard-écriture, le texte aquinien exulte la violence de déliaison dont les figures ne cessent, depuis le début de l'œuvre, de se démultiplier et qui s'adresse au « lieu » de l'Autre, à la fois structurant et déstructurant, fragmentant de part en part l'énonciation, qui fera l'objet de la prochaine partie.

## 2.2 *Les yeux bleus cheveux noirs* : une écriture du regard

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin.

Marguerite Duras, *L'homme atlantique*

### 2.2.1 La théâtralisation du roman

*Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) de Duras incorpore une forme particulière de théâtralisation dans la trame narrative. Tout d'abord, celle-ci peut se concevoir, relativement à ce que nous venons de souligner chez Aquin, comme une certaine intégration de l'acte de lecture comme place de la fiction révélatrice du sujet et de son désir. Les didascalies ont pour fonction d'indiquer non seulement le jeu à réaliser à partir du texte, mais surtout la manière dont il doit être lu et même écouté par le possible lecteur-spectateur : « L'écoute de la lecture du livre, dit l'acteur, devrait toujours être égale. Dès qu'entre les silences la lecture du texte se produirait, les acteurs devraient être suspendus à elle et, au souffle près, comme si à travers la simplicité des mots, par paliers successifs, il y avait à comprendre toujours davantage. » (YB : 38) Le théâtre du livre est donc la lecture en tant que réfraction de la diégèse. Cela révèle autrement le parcours du sujet dont il a été question au premier chapitre, qui s'écrit ici dans les rouages de la fiction, à travers non seulement les indications scéniques qui fragmentent la narration, mais aussi dans la construction particulière du roman. Cette construction, qui suppose la place de l'Autre et convoque entre autres la scène de la réception en-dehors du livre, est un trait qui se manifeste chez Duras surtout dans les textes pararomanesques consistant en un retour sur des textes passés, publiés<sup>193</sup>. Le commentaire ou

---

<sup>193</sup> Voir *Écrire, La vie matérielle, Les yeux verts*, par exemple. On en voit également la trace avec des réactions littéraires comme celle qui a suivi l'adaptation cinématographique de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud. En réaction au film, elle écrit en 1991 *L'Amant de la Chine du Nord*, véritable reprise de l'histoire du roman de 84, mais en développant des registres ou des parties qui ne l'étaient pas dans le premier, notamment au niveau des dialogues imaginés entre les protagonistes. Le texte a aussi pris une distance sur le plan narratif et s'est écarté du « je » de *L'Amant*. Aussi, *L'Amant de la Chine du*



le retour implicite participe du parcours pulsionnel où l'écriture passe et repasse par des lieux signifiants pouvant se démultiplier sous différentes formes.

Le roman *Les yeux bleus cheveux noirs* est lui-même ce qu'on pourrait appeler une mise en regard, une réécriture, puisqu'il renvoie, par résonance et par la répétition de la scène, au récit *La maladie de la mort*, écrit quelques années avant<sup>194</sup>. Il développe, allonge, complexifie et cadre autrement l'étrange histoire de l'homme qui paye une femme pour la regarder des nuits entières et tenter de s'approcher du sexe « étale », en y ajoutant ces énigmatiques « fenêtres » ouvertes sur la possible représentation scénique du texte et sa réception. Néanmoins, dans le roman de 1986, ce qui fait que l'homme *veut voir* a pour origine autre chose que le sexe lui-même : il est attaché à son objet de désir qu'est un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs ayant désiré et jouit, lui, du sexe de la jeune femme aux mêmes yeux. Ainsi, le corps et le sexe féminin deviennent le lien : « Il a besoin d'elle, de sa présence à elle dans la chambre pour pleurer le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs » (YB : 64). Sur un certain plan, l'étranger, anonyme, pourrait être le représentant du regard de l'autre, voire même du regard de l'Autre, désiré et recherché et qui consiste en un « trou » de la représentation qu'appelle le texte et qui rejoint également la place du lecteur. De cette manière, *Les yeux bleus cheveux noirs* ajoute, en quelque sorte, à ce qui est mis en place dans *La maladie de la mort*, mais en le déplaçant sur un autre mode de représentation dont le voir devient un paradigme central, le texte étant ouvert à une autre scène, « omnivoyant[e] », regard « imaginé au champ de l'Autre<sup>195</sup> ». Le tiers absent devient donc le moteur d'une part

---

Nord poursuit-il l'anonymat de la jeune fille qui y est désignée comme étant « l'enfant » : « Elle, c'est celle qui n'a pas de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci. » (ACN : 13) Dans les textes qui reviennent sur la fiction, il y a aussi des liens qui se font souvent par glissement, de manière toujours elliptique, entre des personnages ou des éléments, par exemple, qui appartiennent à des textes ou films différents : « *Aurélia. Enfant. Mon enfant. Le bal de S Thala est de nouveau béant. C'est Aurélia qui le regarde. Aurélia est sortie du corps massacré de L.V.S. Aurélia m'a remplacée. Remplacée. C'est fait.* » (En italique dans le texte. YV : 109)

<sup>194</sup> *La maladie de la mort* fait partie d'un petit cycle de trois courts récits au début des années 80 qui se répondent sur le plan du style très elliptique. Les trois récits peuvent se lire comme l'expression d'une jouissance du sujet, jouissance qui s'érige sur l'impossibilité du rapport à l'autre, sur le vide à l'œuvre qui est en fait le moteur du désir et qui se joue sur le plan du regard.

<sup>195</sup> Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit a », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 98. En commentant le travail du phénoménologue Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* (1964), Lacan souligne que « [c]e qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard — je ne vois que d'un point, mais dans mon

du texte qui parle de l'objet de désir de l'énonciation. Il est aussi, d'autre part, sur le plan de la digèse, la véritable raison de la rencontre entre l'homme et la jeune femme, objet de désir pour les deux qui en cherchent le souvenir dans l'espace des nuits payées. Le personnage inexistant dans *La maladie de la mort* est ainsi le point de fuite, l'agent de liaison absent entre la jeune femme et l'homme se rencontrant dans un café où l'homme « ne pourrait la reconnaître que si elle était arrivée dans ce café en compagnie du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs » (YB : 13). La perte du jeune étranger (il disparaît après la scène initiale dans le hall de l'hôtel) pour la jeune femme comme pour l'homme, qui ne l'a d'ailleurs jamais connu autrement que par le regard, ainsi que l'absence de désir entre eux, fondent à la fois le rapport et son impossibilité, trame principale du récit où les personnages butent sans cesse sur le « souvenir fixe du vide de la chambre » (YB : 76). Différemment de *La maladie de la mort*, *Les yeux bleus cheveux noirs* est l'énonciation de la perte, ce qui est marqué par des moments d'émotion. Les pleurs répétitifs donnent un ton dramatique à l'histoire nouée sur l'absence à divers niveaux; à cause de la relation impossible entre l'homme et la jeune femme et de la perte de l'objet de désir. Les pleurs tissent, tout comme la mer derrière le mur de la chambre, la toile de fond de l'histoire<sup>196</sup>. Dans le contexte de la perte, le corps féminin devient l'interface où le rapport impossible se joue, comme s'il contenait l'objet perdu. Le corps, qui ne peut être pris par l'homme mais qu'il veut regarder, devient le « lieu » d'une dichotomie entre l'ouvert et le fermé, entre le visible et l'invisible, entre le possible et l'impossible, entre le souvenir et l'oubli. Le sexe, antérieurement pénétré par le jeune étranger (YB : 96), ainsi que le regard de la jeune femme deviennent les zones de passage où le désir est d'abord et avant tout scopique, une forme de voir qui passe aussi par les mains. Dans cette optique, le corps féminin est le représentant du corps d'écriture, écriture-regard, à la manière dont la jeune femme *est la vue* dans le texte, ses yeux ayant une importance

---

existence je suis regardé de partout. [...] J'entends, et Maurice Merleau-Ponty nous le pointe, que nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde. Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi*. N'y a-t-il pas de la satisfaction à être sous ce regard dont je parlais tout à l'heure en suivant Maurice Merleau-Ponty, ce regard qui nous cerne, ce qui fait d'abord de nous des êtres regardés, mais sans qu'on nous le montre?/Le spectacle du monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoyeur. C'est bien là le fantasme que nous trouvons dans la perspective platonicienne, d'un être absolu à qui est transférée la qualité de l'omnivoyant. » (*Op. cit.*, p. 84-87)

<sup>196</sup> Les « larmes » constituent aussi un trait définissant à la fois l'homme et la jeune femme de l'histoire aux yeux bleus cheveux noirs. Cela revient à plusieurs moments (YB : 13-24-27-44-45), marquant de ce fait l'importance de ce trait.

capitale comme on le verra plus loin. Le corps comme écriture-regard révèle autant qu'il recouvre le réel qu'il signifie, écriture en tant que « scène de théâtre fermée » (YB : 40).

### 2.2.2 L'écriture-regard comme scène du désir

Plusieurs passages témoignent de l'écriture en train de s'accomplir comme cadre du dévoilement de l'histoire, mais aussi mise en scène du moment de la lecture : « Ils se voient jusqu'à la suspension du mot sur la page » (YB : 34); « Elle dit qu'ils sont de même que s'ils étaient retenus ensemble dans un livre et qu'avec la fin du livre ils seront rendus à la dilution de la ville, de nouveau séparés. » (YB : 85); « Il se rapproche d'elle, il regarde l'endroit de la phrase qui le ferait la tuer, là, au bas du cou, dans les réseaux du cœur. » (YB : 118) Cela participe du caractère intemporel de l'histoire, de son indétermination, comme si le regard qui cadre l'histoire changeait de focalisation, se regardait par moments dans son acte même et débordait le récit. En plus de la mention répétée des yeux de la jeune femme qui s'ouvrent et qui se ferment, les nombreuses descriptions de son corps témoignent d'un regard morcelant qui est à l'œuvre et qui semble chercher à faire surgir le réel du corps féminin représentant l'envers du texte ou ce qu'il renferme. L'écriture cherche donc ainsi, par l'histoire et par un regard construisant le texte, qui est aussi sa voix, à donner à voir ce qu'il en est du désir, le désir en tant qu'il n'est pas relié à une histoire en particulier, dans ce qui est impossible à montrer comme tel. De cette manière, les descriptions du corps révèlent le désir de voir au-delà de la surface de la peau, d'aller aux confins du possible :

Il regarde les jambes qui se reposent, lisses comme le sont les bras, les seins. La respiration est de même, claire, longue. Et sous la peau de ses tempes calmement le flux du sang qui bat, ralenti par le sommeil.

Sauf cette lumière centrale de couleur jaune qui tombe du lustre, la chambre est sombre, ronde, on dirait, close, sans fissure aucune autour du corps.

Elle est une femme.

Elle dort. Elle a l'air de le faire. On ne sait pas. L'air d'être tout entière partie dans le sommeil, avec les yeux, les mains, l'esprit. Le corps n'est pas tout à fait droit, il verse un peu sur le côté, vers l'homme. Les formes sont souples, leurs enchaînements sont invisibles. Des mots viennent à la bouche, ceux de la dislocation des formes sous la peau qui recouvre. (YB : 23-24)

Tout comme le corps, la chambre où se déroule l'histoire, « close, sans fissure aucune » est néanmoins donnée à voir au lecteur-spectateur par le regard-écriture, où le sens circule entre



l'opacité et la transparence de ce qui est raconté. Les orifices du corps, les yeux et le sexe, deviennent des « lieux » de captation tant pour l'homme que pour le spectateur qui voit la scène. Toutefois, la chambre est nommée, comme le sexe que le jeune étranger a pénétré, « un endroit comme par inadvertance, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée » (YB : 40) et dont la jeune femme « dit qu'elle [en] fera un livre » (YB : 40), sorte de mise en abyme du roman lui-même qui appelle à être interprété puisque relevant d'une certaine opacité. De la même façon, la jeune femme qualifie son sexe d'« infernal », et en vient à une certaine violence. On peut lire la scène comme un appel, non pas seulement pour l'homme de l'histoire, mais pour le lecteur qui tient le texte :

Elle dit que c'est un velours, un vertige, mais aussi, il ne faut pas croire, un désert, une chose malfaisante qui porte aussi au crime et à la folie. Elle demande de venir *voir ça*, que c'est une chose infecte, criminelle, une eau trouble, sale, l'eau du sang, qu'un jour il devra bien le faire, même une fois, fourrager dans ce lieu commun, qu'il ne pourra pas l'éviter toute sa vie. (Je souligne. YB : 51)

Dans la logique du roman et du récit, l'acte sexuel pourrait permettre à l'homme de « voir » — tout comme le lecteur-spectateur pris dans la lecture du livre —, équivalent au fait de trouver le désir là où, depuis l'origine, il était perdu, de la même manière que le jeune étranger. La scène, la lecture du livre, se conçoit dans un rapport similaire à celui qui concerne le sexe féminin, sexe qui permettrait, à le prendre, de voir une vérité que porte le texte et par conséquent la femme de l'histoire. Toutefois, pour l'homme, la *vision* n'advient pas et son absence construit le récit. Le sexe demeure accessible seulement par le toucher (autre représentation de l'acte de lecture?) et non par la vue, d'où l'oxymore de la « scène de théâtre fermée », relevant d'une certaine impossibilité de voir littéralement qui permet de voir *autrement*<sup>197</sup>. Le corps et le sexe féminins effraient l'homme; les « enchaînements » du corps apparaissent « invisibles », « la dislocation des formes sous la peau qui recouvre » : « Je dois vous le dire, c'est comme si vous étiez responsable de la chose intérieure qui est en vous,

<sup>197</sup> La jeune femme dit à l'homme : « Personne ne peut savoir ce qui se passe dans cette chambre. Et personne ne peut dire non plus ce qui y arrivera plus tard. Elle dit que les deux choses sont également effrayantes pour les gens qui les regardent. Il s'étonne : Qui les regarde? » (YB : 73) Un peu plus loin, elle indique la possibilité que quelqu'un puisse voir ce qui s'y passe : « Peut-être quelqu'un d'extérieur pourrait-il arriver à savoir ce qui est en train de se passer dans la chambre. Quelqu'un qui simplement les regarderait dormir et qui saurait, à partir du sommeil, de la position des corps si les gens de la chambre se sont aimés. » (YB : 74) En fait, ce « quelqu'un » n'apparaît être nul autre que le lecteur et le regard du texte ou encore ce tiers absent qui l'incarne et dont l'importance de la présence absente est partout soulignée.



dont vous ne savez rien, et qui m'épouvante parce qu'elle prend et transforme au-dedans d'elle sans aucune apparence de le faire. » (YB : 53) Dans la perspective où le corps est une représentation du regard-écriture, « la chose intérieure » qui « transforme au-dedans d'elle sans aucune apparence de le faire » signifie aussi les forces en puissance qui animent le texte, forces qui ne se voient pas, que le l'énonciation morcelée actualise et qui échappe au lecteur. Ces forces concernent autant le désir que « le lieu de la jouissance » (YB : 127), le gouffre où le désir choit qu'incarne l'écriture et où il n'y a à proprement parler rien à voir.

### 2.2.3 Les « lieux » de l'impossible

À un autre niveau, on constate que l'attention portée aux orifices du corps féminin procède d'un désir de voir les « lieux » impénétrables et la mer en est aussi une représentation sur un autre plan. La mer, le sexe ou encore les yeux apparaissent vraisemblablement comme des « lieux » représentant ce qui est à la fois symbolisable et non-symbolisable, et détenant par le fait même une vérité. Cette vérité, ce savoir, pour le dire autrement, génère une certaine crainte chez les protagonistes qui est nommée dans le roman, que l'écriture a le pouvoir de mettre au jour :

Ils ont peur. Il écoute, les yeux au sol, ce silence effrayant. Il dit que c'est l'heure de la mer étale, mais que déjà les eaux de la marée montante sont en train de se regrouper, que l'événement est en cours, qu'il va se produire maintenant et qu'il passera inaperçu à cette heure-là de la nuit. Qu'il est toujours désolé de constater que des événements comme ceux-là n'aient jamais été vus. (YB : 40-41)

« [L]'événement » de la marée, qui apparaît menaçant, semble correspondre à ce qui se passe pour le sexe féminin, ce que la jeune femme explique à l'homme : « C'est vrai que je suis responsable de cet état astral de mon sexe au rythme lunaire et saignant. Devant vous comme devant la mer. » (YB : 53) Le sexe et les yeux sont désignés comme des ouvertures vers l'horizon que représente la mer et qui décrit également le texte des *Yeux bleus cheveux noirs*. En effet, les didascalies viennent trahir le corps romanesque, comme si elles étaient des brèches ouvertes à même la fiction pour en dévoiler l'envers, l'origine du regard omniprésent, de son désir, et qui doit être révélée. Toutefois, cette origine demeure impénétrable, les didascalies ne montrant rien de plus et agissant comme un voile, une sorte de trompe-l'œil à l'image des étendues d'eau qui cachent ce qu'elles contiennent. À ce propos, la mer est toujours désignée comme présente, une force qui anime le texte, s'inscrit

dans sa parole : « La mer est arrivée devant la chambre. On ne doit pas être loin du matin. C'est la mer insomniacale qui est là, très proche des murs. C'est bien sa rumeur ralentie, extérieure, *celle qui porte à mourir*. » (Je souligne, YB : 63) Elle est porteuse, comme les autres « lieux » de l'impossible (le sexe, les yeux), de la mort qui se fraye un passage dans la parole, jouissance interdite, dangereuse car elle est la possibilité de l'anéantissement de l'énonciation contre quoi se fracasse le désir ou encore du réel comme point de butée<sup>198</sup>. La mer devient la véritable toile de fond, la représentation d'un horizon indépassable qui est intégré dans le théâtre de l'écriture. C'est ce que suggère la dernière didascalie :

L'acteur dit que ç'avait été autour de l'idée de ce mur et de la mer que le théâtre avait été construit, afin que la rumeur de la mer, proche ou lointaine, soit toujours présente dans le théâtre. Par temps calme, elle était assourdie par l'épaisseur du mur, mais toujours là, au rythme calme de la mer. On ne se trompait jamais sur sa nature. Quand les tempêtes étaient fortes, certaines nuits, on entendait clairement l'assaut des vagues contre le mur de la chambre et leur déferlement à travers les paroles. (YB : 151-152)

Dans *L'homme atlantique* et dans *L'homme assis dans le couloir*, textes écrits dans la même période que *La maladie de la mort* et *Les yeux bleus cheveux noirs*, la mer apparaît tout aussi signifiante. Dans le premier texte, elle est liée à l'homme « atlantique » : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure. Je la regarde moi aussi. Vous devez la regarder comme moi, comme moi je la regarde, de toutes mes forces, à votre place. » (HA : 14) D'abord objet du regard, ce dont il est ici question est bien un objet de désir qui correspond au désir de l'homme de l'histoire dans *La maladie de la mort* et dans *Les yeux bleus cheveux noirs*. C'est précisément parce qu'il est manquant qu'il attire autant le sujet et fait se rejoindre le « vous » de *L'homme atlantique*, l'homme impuissant de *La maladie de la mort* et la mer. Dans ces textes, mais pas uniquement, comme on l'a vu avec *La vie tranquille*, *L'Amant* et *Le ravissement de Lol V. Stein*, le désir côtoie une jouissance mortifère, il est sans cesse ramené à elle, il est bon gré mal gré traversé par

<sup>198</sup> Il en va de même du carré de soie noire, signifiant qui évoque aussi la mer ainsi que le réel : « Une nuit, il découvre qu'elle regarde à travers la soie noire. Qu'elle regarde avec les yeux fermés. Que sans regard elle regarde. Il la réveille, il lui dit qu'il a peur de ses yeux. Elle dit que c'est de la soie noire qu'il a peur, pas de ses yeux. Et qu'au-delà il a peur d'autre chose encore. De tout. Peut-être de ça. » (YB : 108) La jeune femme lui dit encore : « Quelquefois en effet je vous regarde à travers l'écharpe noire, mais ce n'est pas ça dont vous parlez. Ce que vous voulez dire, je crois, c'est que vous ne savez pas quand je le fais parce que mon visage est devenu une chose incertaine, entre la soie et la mort. » (YB : 109). On note que la soie noire est précédemment désignée comme « le sac noir, où mettre la tête des condamnés à mort. » (YB : 37)

elle. Le « je » « regarde de toutes [ses] forces » la mer à la place du « vous » qui est lié à elle. Il sait et voit l'abîme structurant et déstructurant, il connaît son désir, alors que l'autre ne sait rien de lui-même et de son absence de désir et par là est atteint de *la maladie de la mort*.

Dans *L'homme atlantique*, le désir du texte passe aussi par la pulsion scopique qui veut arriver à saisir le regard de l'autre, arriver à saisir l'absence de désir dans le regard de l'homme « atlantique ». La mise en scène joue ici du cadrage cinématographique de l'homme de l'histoire, mise en abyme du regard dans le texte cherchant à filmer l'homme pour s'emparer de son regard et cadrer l'absence elle-même. En lui indiquant comment regarder « jusqu'à son propre aveuglement » (HA : 8), le « je » indique sa volonté de le capter par la caméra, caméra-regard qui est le « lieu » d'un combat entre le « je » et le « vous » :

Au bout du voyage, c'est la caméra qui aura décidé de ce que vous aurez regardé. Regardez. La caméra ne mentira pas. Mais regardez-la comme un objet de prédilection désigné par vous, attendu par vous depuis toujours, comme si vous aviez décidé de lui tenir tête, d'engager avec elle une lutte entre la vie et la mort. (HA : 25-26)

Le film, désigné à la fin comme terminé, révèle l'impossibilité de tout montrer, ce qui fait que le « vous » n'a pu être totalement saisi dans ce que cherchait à cadrer l'image, par le je-caméra : « Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l'on pourrait avoir de vous. » (HA : 27) L'essentiel est là où se tient l'impossible et le « je » qui prend toute la place dans ce texte finit par dire le désir : « Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai un film de votre absence. » (HA : 22); « C'est à travers le défaut de votre sentiment que je retrouve votre qualité, celle justement de me plaire. » (HA : 31) L'absence fondatrice, absence radicalisée, car elle signifie ici l'absence de désir de l'autre, est donc à l'œuvre dans *L'homme atlantique*, comme dans *Les yeux bleus cheveux noirs* et *La maladie de la mort*, dans le rapport de l'homme et de la femme. Ainsi, voir semble bien correspondre au fait d'être dans le désir pour cette absence, de l'écrire jusqu'à l'insoutenable :

Tout étant prêt pour ma mort, j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. [...]



Je me suis dit que je vous aurais aimé. Je croyais qu'il ne me restait déjà de vous qu'un souvenir hésitant, mais non, je me trompais, il restait ces plages autour des yeux, là où embrasser comme là s'étendre sur le sable tiède, et ce regard centré sur la mort. (HA : 18-20)

Par l'énonciation, le « je » de *L'homme atlantique* se fait regard, regard qui est entièrement capté par l'absence et l'impossibilité, par le « trou » qui est perçu du côté de l'autre, ce qui a tout à voir avec la poétique très elliptique et fragmentée ainsi qu'à une certaine opacité du sens du texte.

#### 2.2.4 Le manque à voir et le savoir

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs* comme dans les courts récits qui le précèdent, la « maladie de la mort » qui frappe l'homme de l'histoire, est liée, on le sait, à la question du voir. *Voir* coïncide avec *savoir* pour le personnage de la jeune femme ainsi que dans le texte même. Les protagonistes de l'histoire peuvent ainsi apparaître comme les représentants de ce qui anime le roman et leur impossible rencontre qui s'étire dans ses pages signe la division irréconciliable du sujet. Pour sa part, la femme qui dit occuper des fonctions de savoir en se définissant tour à tour dans le roman comme « comédienne » (YB : 16), « écrivain » (YB : 39), « scientifique » (YB : 66) joue sans cesse avec le statut de ce qui fait vérité. Toutefois, elle demeure, comme le regard du texte, le « lieu » du savoir parce qu'il est supposé qu'elle sait l'absence :

Vous lui demandez comment elle sait. Elle dit qu'elle sait. Elle dit qu'on le sait sans savoir comment on le sait.

Vous lui demandez : En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? Elle répond : En ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie. (YB : 24)

De son côté, l'homme est montré comme représentant de l'absence de désir, « intéressé par lui-même au plus haut degré, tendu vers la salle comme vers lui-même », « dans son absence centrale, son irréversible extériorité » (YB : 116-117), « très près d'une idée générale de l'homme » (YB : 129). Il ne semble pas posséder de regard quand il s'agit de la jeune femme, ce qu'elle lui révèle : « Elle dit : Je suis là devant vous et vous ne me voyez pas, ça fait



peur<sup>199</sup>. » (YB : 41) Ses agissements envers le corps de la femme, jusqu'à une certaine violence, le révèlent :

Il dit qu'il veut essayer à tout hasard de prendre le corps avec les mains, sans regarder peut-être, parce qu'ici le regard n'a que faire. Il le fait, il pose en aveugle ses mains sur le corps, il prend les seins, les hanches, dans leur fraîcheur de peau nue, il fait basculer le tout dans un mouvement violent et, dans une sorte de poussée, de gifle plate, il le renverse, le met face contre sol. Il s'arrête, surpris par sa propre brutalité. Il retire ses mains. Il ne bouge plus. Il dit : Ce n'est pas possible. (YB : 28)

On l'a dit, l'impuissance à voir provient d'un non-désir pour la femme-écriture, porteuse d'un savoir essentiel puisque c'est elle qui ne cesse de désigner l'impossibilité de leur rapport<sup>200</sup>. C'est ce que dit également le « je » à l'homme à la fin de *La maladie de la mort*, au moment où le contrat des nuits payées est terminé et où les « amants » se quittent : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu. » (MM : 57) Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, la fin de l'histoire s'est quelque peu déplacée puisque l'homme a fini par comprendre ce que la jeune femme savait au début : « Il lui dit cependant que lui aussi, maintenant, il croit qu'il doit s'agir entre eux de ce qu'elle disait dans les premiers jours de leur histoire. Elle se cache le visage contre le sol, elle pleure<sup>201</sup>. » (YB : 149) La perte survenue avant que ne soit advenu le lien est sans aucun doute ce que cherche à cadrer le regard du texte dans *La maladie de la mort* comme dans *Les yeux bleus cheveux noirs*. Par les personnages se déploie donc une *vision* transcendant la singularité d'une histoire imaginée, pour s'ériger comme la mise en scène, le *donner-à-voir*, de ce qui fonde le désir du sujet lui-même et qui s'érige sur l'absence, l'impossibilité, mais aussi la perte. Le texte d'ailleurs cherche à révéler bien au-delà de ce qui est raconté : « comme si à travers la simplicité des mots, par paliers successifs, il y avait à comprendre toujours davantage » (YB : 38).

<sup>199</sup> Dans *La maladie de la mort*, cette dimension est soulignée et liée à la « maladie de la mort » que porte en lui l'homme et qui est nommée ainsi par la jeune femme, comme le fait d'une absence de désir. Dans un passage, juste avant la révélation de la « maladie », l'homme dit qu'il ne peut voir et donc rien savoir : « Vous lui dites : Vous devez être très belle./Elle dit : Je suis là, regardez, je suis devant vous./Vous dites : je ne vois rien. » (MM : 21-22)

<sup>200</sup> Duras en discute dans *La vie matérielle*, en parlant du rapport hétérosexuel : « Dans l'hétérosexualité il n'y a pas de solution. L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelée qui en fait la grandeur. » (VM : 40)

<sup>201</sup> La jeune femme révèle à l'homme au début « qu'elle ne peut pas l'oublier [leur histoire]. Que du moment où rien ne se passe entre eux, la mémoire reste infernale de ce qui n'arrive pas. » (YB : 45)

Dans les textes des années 80, le regard est mis en acte de toutes parts comme nécessité de l'écriture qui se fait la vision d'un savoir, un savoir qui consiste notamment dans ce qui fait la jouissance. Le désir qui engendre une écriture scopique ne peut que fragmenter l'énonciation et la représentation puisque le texte est noué à partir d'un défaut à révéler dans la fiction en soulignant la présence de l'absence. Cela fait en sorte que les récits se construisent sur le plan narratif comme l'effet du regard qui cadre et découpe les scènes imaginaires et fantasmatiques, répétitives. Dans *La maladie de la mort* et *Les yeux bleus cheveux noirs*, le regard est dans les deux cas ce qui détermine le texte dans le désir profond de voir, de faire surgir dans la vision ce qui échappe, tout comme de nommer un désir. Dans le roman de 1986, la voix, plus discrète, est néanmoins toujours à une place désirante qui devient le regard et que la jeune femme semble personnifier d'une certaine façon. Elle a le pouvoir d'énoncer l'absent, de circonscrire le manque, de faire advenir la présence absente, notamment celle du jeune étranger qui représente l'objet perdu dans l'histoire :

Il sort sa jouissance de lui-même. Sur sa demande elle le regarde faire. Il appelle un homme, il lui dit de venir, de venir près de lui en ce moment même où il va jouir à la seule idée de ses yeux. Comme lui elle appelle cet homme, elle lui dit de venir, elle se tient dans la direction de son visage à lui, très près de sa bouche, de ses yeux, déjà dans le souffle de ses cris, de ses appels, mais sans le toucher du tout, comme si à le faire elle eût risqué de le tuer. (YB : 108)

Pour leur part, les textes du début des années 80 mettent tout particulièrement en scène un désir d'emprise qui participe du regard de l'énonciation, parfois violent, perceptible notamment dans les verbes à l'impératif ou les nombreuses affirmations visant à rappeler à l'homme son impuissance (dans *L'homme atlantique* et dans *La maladie de la mort*). Le regard-écriture, révélateur d'une pulsion scopique à l'œuvre, est lisible de plusieurs manières, notamment dans l'insistance de certains verbes, l'importance accordée aux regards de l'homme et de la femme, mais surtout dans la voix narrative. Dans le récit de 1982, le « je » décrit au « vous » ce qu'il voit, ce qu'il fait, et il se place donc en position de pouvoir face à lui, en tant que regard totalisant, ce dont témoignent les courtes phrases souvent elliptiques :

Toute la nuit vous la regardez. Pendant deux nuits vous la regardez.  
Pendant deux nuits elle ne parle presque pas.  
Puis un soir elle le fait. Elle parle.  
[...]

Un autre soir vous le faites, comme prévu, vous dormez le visage dans le haut de ses jambes écartées, contre son sexe, déjà dans l'humidité de son corps, là où elle s'ouvre. Elle vous laisse faire. (MM : 12-14)

Le déplacement qui s'opère de *La maladie de la mort* aux *Yeux bleus cheveux noirs* concerne précisément la narration ainsi que la violence qui est perceptible dans les autres textes puisque la voix ne s'adresse plus à l'homme et que son point de vue s'est éloigné des protagonistes, plus étranger à eux qu'il ne l'était dans le premier récit. Il s'agit d'une distance qui cadre à l'avant-plan les deux protagonistes de l'histoire dans une théâtralisation visible, où le « je » et le « vous » disparaissent, où la violence est moins effective et laisse une plus grande place à la douleur. Dans le roman, la scène de l'histoire devient une scène au sens strict puisque la théâtralisation annoncée à la fin de *La maladie de la mort* y est intégrée et que, de cette manière, le regard du texte est révélé par les didascalies qui ouvrent le récit.

## 2.2.5 Donner à voir au-delà du figuratif

Toutefois, les didascalies des *Yeux bleus cheveux noirs* ne permettent pas pour autant de donner une plus grande visibilité à l'histoire. Au contraire, elles ont tendance à participer intégralement de ce *il n'y a rien à voir là*. Avant de nous attarder à ces dernières, soulignons le fait que l'on retrouve d'autres éléments qui participent d'une certaine opacité de la représentation dans le roman, dont le même type de phrases très courtes que dans *La maladie de la mort*. Ces phrases indiquent, encore ici par leur simplicité, ce que voit le regard de l'histoire, tout en ne montrant que très peu, dans une quasi absence de détails :

À l'extérieur, sur la terrasse de l'hôtel, les hommes. On les entend aussi clairement qu'elles, ces femmes du hall. Eux aussi parlent des étés passés sur les plages du Nord. Les voix sont partout pareillement légères et vides qui disent l'exceptionnelle beauté du soir d'été.

Parmi les gens qui regardent le spectacle du hall depuis la route derrière l'hôtel, un homme fait le pas. Il traverse le parc et s'approche d'une fenêtre ouverte. (YB : 9-10)

C'est par la lecture des mots, impliquant le rythme et le souffle, révélés par la syntaxe, la ponctuation et les blancs du texte, que l'essentiel de l'histoire des *Yeux bleus cheveux noirs* (et par extension de *La maladie de la mort*) peut être vu. C'est la lecture *qui donne à voir*, une lecture qui dicte la perception visuelle et auditive de l'histoire. La vision naît de la

fragmentation de cette lecture, son « écoutée ». À partir des phrases, on ne perçoit que des fragments qui font office de mise en situation, fragments d'images et de sons transmis par la narration. On le voit, le fait de recadrer le récit de *La maladie de la mort* ne donne pas pour autant plus de transparence à l'histoire, mais entraîne le lecteur dans une écoute différente du texte. D'ailleurs, dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (ce qui est déjà bien marquant dans *La maladie de la mort*), la force du texte est produite précisément par une forme d'absence dans le récit générée sur le plan poétique par la parataxe et l'ellipse ainsi que par les blancs. L'absence révèle que ce qui doit être vu et entendu se construit dans les entrelacs du figuratif et que l'essentiel de l'histoire se conçoit par une vision provenant de l'écoute de la lecture du texte. Soulignons que les blancs comme l'opacité rappellent le cri initial décrit au début des *Yeux bleus cheveux noirs* qui en devient une représentation :

On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui.

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l*.

La voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler et attendent comme une explication qui ne viendra pas. (YB : 11)

Le cri semble initialement provenir de nulle part et demeure sans sujet, le pronom « on » participant de cette impression tout comme le manque de détails : le nom crié est un appel à l'au-delà — du temps, du lieu, du corps. Plus loin, où l'homme parlera du cri entendu au moment de sa rencontre avec la femme, elle-même répondra à ce cri :

Non, à y repenser, ce cri ne venait pas du hall mais de beaucoup plus loin, il était chargé d'échos de toutes sortes, de passé, de désir. (YB : 37)

Elle cherche en aveugle un autre visage, à travers la peau, les os. Elle parle. Elle dit que cet amour est aussi terrible à vivre que l'immensité indienne et elle crie. [...]

La chose arrive avec la soudaineté de la mort.

Elle appelle quelqu'un à voix très basse, sourde, elle l'appelle comme en sa présence, comme elle ferait d'un mort, au-delà des mers, des continents, du nom de tous elle appelle un seul homme avec la sonorité centrale de la voyelle sanglotée de l'Orient (YB : 83).

Quelques pages après la scène initiale du cri, au moment où la voix de l'homme est décrite, on bute sur une phrase inachevée dévoilant la place de l'absence, l'importance aussi du ton de la voix, qu'il soit cri ou douceur : « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. » (YB : 14) Le sens surgit du manque de la subordonnée puisqu'il ne peut



qu'être désigné et non complètement représenté, tout comme « la sonorité centrale de la voyelle sanglotée de l'Orient » ne peut qu'en nommer une certaine part. La rupture est donc porteuse de ce qui déborde l'histoire des protagonistes, elle est d'un temps « chargé d'échos de toutes sortes, de passé, de désir » (YB : 37), d'un « trou » signifiant qu'actualise le texte en tant que regard en acte et qui bute inévitablement sur du non-représentable.

## 2.2.6 La fragmentation des signifiants

Les quelques détails qui décrivent l'endroit et la raison de la rencontre entre l'homme et la femme, en dehors du cri, le soir d'été où il a été entendu dans le hall d'un hôtel, indiquent que la scène pourrait être celle, pure, du désir de voir, désir qui provient d'une absence constitutive :

Tard dans la nuit qui suit cette soirée, une fois la beauté du jour aussi violemment disparue que dans un revers du destin, ils se rencontrent.

Lorsqu'il entre dans ce café au bord de la mer, elle est déjà là avec des gens.

Il ne la reconnaît pas. Il ne pourrait la reconnaître que si elle était arrivée dans ce café en compagnie du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. L'absence de celui-ci fait qu'elle reste inconnue de lui<sup>202</sup>. (YB : 13)

L'anonymat de l'homme comme celui de la femme est déterminant de la même manière que le jeune étranger, aux yeux bleus cheveux noirs, absent, demeure énigmatique. Les indications physiques, très sommaires, peuvent se résumer à la couleur des yeux, au teint blanc, aux cheveux noirs, couleurs porteuses en quelque sorte de la dimension tragique de l'histoire, véritables points de jonction entre les personnages, et dont l'importance est déjà soulignée par le titre<sup>203</sup>. Dès le début, la narration, déterminée par le regard que souligne le

<sup>202</sup> Dans *La maladie de la mort*, la scène de la « rencontre » est encore plus indéterminée et anonyme, quoique l'utilisation des pronoms personnels fait qu'elle a une autre portée, qu'elle n'est pas véritablement une rencontre au sens commun du terme : « Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent. » (MM : 7)

<sup>203</sup> La femme explique ainsi à l'homme la signification profonde de la couleur des yeux : « Les cheveux noirs et les cheveux blonds font un bleu différent des yeux, comme si ça venait de la chevelure, la couleur des yeux. Les cheveux noirs font les yeux d'un bleu indigo, un peu tragique aussi, c'est vrai, tandis que les cheveux blonds font des yeux plus jaunes, plus gris, qui ne font pas peur. » (YB : 19) Aliette Armel note les effets de ce peu de description des personnages : « ils ont "les yeux bleus et les cheveux noirs", il émane d'eux une fascination étrange et mystérieuse qui trouble les corps mais qui repose souvent sur des éléments presque impalpables, insaisissables, comme cette image photographique de soi, impossible à saisir, car on présente toujours "un visage armé"<sup>24</sup> » [VM :

pronom « on », met l'accent sur les couleurs comme signifiants ainsi que sur une description anonyme des personnages :

Elle est jeune. Elle porte des tennis blancs. On voit son corps long et souple, la blancheur de sa peau dans cet été de soleil, ses cheveux noirs. On ne pourrait voir son visage qu'à contre-jour, d'une fenêtre qui donnerait sur la mer. Elle est en short blanc. Autour des reins, une écharpe de soie noire, négligemment nouée. Dans les cheveux, un bandeau bleu sombre qui devrait faire présager d'un bleu des yeux qu'on ne peut pas voir. (C'est moi qui souligne. YB : 10-11)

Le passage du temps présent au conditionnel révèle le passage entre le temps de l'histoire et celui de sa conception. Le « je » y construit et fantasme la jeune femme comme un fragment de l'œuvre représentant le désir ainsi que la jouissance qui circule dans le texte, car le désir et la jouissance en jeu sont bien ceux du texte, de la narration — ce voir, celui du sujet de l'écriture :

Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre. Mais il y a des manques graves, celui-ci ne l'est pas. Par exemple : je suis la seule aussi à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne. (VM : 36)

Le voir ne donne donc pas la vision ni la couleur — il ne donne jamais que le regard —, ce qui n'empêche pas les descriptions fragmentaires à propos, par exemple, de l'homme « élégant, mince et grand » (YB : 13). Ce qui ne peut se voir, la couleur de l'écharpe et celle des yeux, le bleu indescriptible permet de dire la perte et l'absence<sup>204</sup>. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, les personnages sont liés par le bleu du regard de la même manière qu'ils sont déterminés par la perte, par l'absence. La jeune femme dit à l'homme au tout début de l'histoire : « J'ai rencontré quelqu'un qui avait cette sorte de bleu dans les yeux, on ne percevait pas le centre du regard, d'où ça venait, comme si le bleu tout entier regardait./Il la

---

100]. Le regard est un élément essentiel chez Marguerite Duras, et pourtant l'image sans cesse échappe, se fixe dans des plans cinématographiques de lieux déserts ou dans la fluidité d'une marche rendant compte d'un état intérieur, d'un rythme : il ne s'agit ni de décrire ni de figurer. L'image échappe à dire et finit par s'enfoncer dans l'écran noir de l'"ombre interne" dont le texte seul permet de faire surgir des éclats de lumière. » (*Op. cit.*, p. 16)

<sup>204</sup> À ce propos, dans *La vie matérielle*, à un certain moment, elle dit : « On peut procéder de loin, en s'approchant par métaphore si vous voulez. Maintenant je ne dis plus comme avant dans *La maladie de la mort*, je dis plutôt ceci : c'est une différence d'un seul mot, on ne sait pas lequel, c'est de l'importance d'une ombre sur un mot, sur le dire d'un mot. Une couleur sans génie, un mauvais bleu tout à coup. Une différence très très ténue mais rédhibitoire, ou, tout au contraire peut-être, et tout aussi bien, l'absence d'une ombre, partout, sur la mer et sur la terre. Et dans les yeux ce voile très doux du manque d'amour. » (VM : 39)

voit tout à coup. Il voit qu'elle décrit ses propres yeux. » (YB : 19) De la même manière, la couleur, « le bleu tout entier » qui regarde de partout, devient le décor suggéré à la fin, dans la dernière didascalie. Elle se présente en lien avec la mer et elle prend toute la place :

Au fond du théâtre, dit l'acteur, il y aurait eu un mur de couleur bleue. Ce mur fermait la scène. Il était massif, exposé au couchant, face à la mer. À l'origine, il se serait agi d'un fort allemand abandonné. Ce mur était défini comme indestructible, bien qu'il soit battu par le vent de la mer, jour et nuit, et qu'il subisse de plein fouet les tempêtes les plus fortes. (YB : 151-152)

Le mur « de couleur bleue » qui ferme la scène retient l'essentiel des traits du texte et des corps aux prises avec un objet de désir perdu, avec l'absence. Les yeux bleus sont tout aussi impénétrables que le mur et pourtant ils restent le point d'ancrage pour celui qui regarde.

## 2.2.7 L'opacité des didascalies

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, les diverses didascalies qui brisent la continuité du récit théâtralisent le voir. Elles semblent déterminées par la même fonction de caméra que dans *L'homme atlantique* puisqu'elles permettent de circonscrire la présence du regard du « je » absent dans la narration<sup>205</sup>. Elles participent de l'opacité du texte, et donc aussi de sa logique, d'abord et avant tout parce qu'elles s'insèrent dans le roman sous forme d'irruptions dont la véritable nature demeure scopique. Telles des ouvertures dans le corps narratif du récit, elles sont en correspondance avec certains passages du texte où l'acteur intervient en dehors des didascalies et se trouve à briser la continuité de l'histoire de l'homme et de la femme. Les interventions de l'acteur ramènent le lecteur à la théâtralisation et la fiction du regard, lui rappelle que le roman n'est pas le récit, mais ce qui pourrait constituer son *envers*, dans « cette différence qui fait le livre » (YB : 30), entre les lignes. La théâtralisation est annoncée dès le début du roman : « Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire<sup>206</sup>. » (YB : 9) D'entrée de jeu, à cause de cette première phrase, le texte révèle qu'une autre scène est à l'œuvre, que le cadre du récit n'est pas la soirée d'été, mais sa

<sup>205</sup> La seule marque d'un point de vue subjectif à l'œuvre au sein de la narration — mais elle existe — se trouve à la fin d'une de ces quelques didascalies, par l'apparition soudaine et inusitée du pronom « nous » : « Le retour au jeu se ferait à partir de la remontée de la lumière, la fin de la musique. Les acteurs seraient les derniers à nous revenir, ils seraient lents à le faire. » (YB : 114)

<sup>206</sup> L'utilisation du conditionnel participe également de la brisure dans le continuum du récit ou du déplacement, le conditionnel indiquant que l'histoire est autant à venir que passée ou présente et soulignant de ce fait l'intemporalité du désir du sujet.



théâtralisation et peut-être l'écriture elle-même, son « lieu » et ce qu'il cherche à actualiser. Le non-jeu demandé par le texte aux acteurs renforce cette idée, comme si on assistait à ce qui entoure la représentation de l'histoire, au *sous-texte*, d'où les « exercices respiratoires » des acteurs, indiquant la pause, l'arrêt de la représentation :

Les acteurs quitteraient le centre de la scène et ils regagneraient le fond de celle-ci, là où il y aurait les tables, les chaises, les fauteuils, les fleurs, les cigarettes, les carafes d'eau. D'abord ils resteraient là, à ne rien faire, ils fermeraient les yeux, la tête renversée sur le dossier de leur fauteuil, ou ils fumeraient, ou ils feraient des exercices respiratoires, ou ils boiraient un verre d'eau. (YB : 112-113)

À première vue, les didascalies, en retrait du corps du texte comme des morceaux indépendants, construisent un cadre au voir que ne donnait pas *La maladie de la mort*. Toutefois, on constate qu'elles sont loin de rendre la représentation plus « visible » et qu'elles problématisent plutôt davantage la question de la visibilité; on est plus que jamais dans un donner à voir, qu'il n'y a rien à voir. Les indications scéniques révèlent que ce qui est à voir, comme dans *L'homme atlantique*, c'est le regard et l'aveuglement ainsi qu'un manque, ce que la voix et les silences transmettent particulièrement. À partir du manque, la parole devient la seule véritable possibilité de représentation de l'histoire sur une scène, la seule qui ait le pouvoir de convoquer l'absent. Dès la première didascalie, on constate que la théâtralisation de l'histoire du désir est sa lecture à voix haute et ce, même au niveau de la réalisation du décor :

La description du décor, de l'odeur sexuelle, celle des meubles, de l'acajou sombre, devrait être lue par les acteurs à égalité de ton avec le récit de l'histoire. Même si, au hasard des théâtres différents où la pièce serait représentée, les éléments de ce décor ne coïncideraient pas avec l'énoncé qui en est fait ici, celui-ci resterait inchangé. Dans ce cas, ce serait aux acteurs de faire que l'odeur, les costumes, les couleurs se plient à l'écrit, à la valeur des mots, à leur forme. (YB : 21-22)

Le fait que « les éléments de ce décor » puissent ne pas coïncider avec l'énoncé, que la représentation ne soit pas pour autant changée, rappelle l'importance de la lecture des acteurs qui, à elle seule, a le pouvoir « de faire que l'odeur, les costumes, les couleurs se plient à l'écrit, à la valeur des mots, à leur forme » (YB : 22). Elle correspond à l'intemporalité qui concerne la véritable scène du roman puisque celle-ci est ailleurs, en dehors de l'histoire. La lecture doit porter le « ton [du] récit de l'histoire », la voix elle-même qui se dégage du texte et qui parle du décor. En constituant l'essentiel de la mise en scène de l'histoire, son « lieu »



de visibilité incarné par les acteurs, elle en est aussi l'impossibilité sur le plan de la représentation visuelle. Dès lors, on comprend pourquoi le récit insiste sur *l'émotion* : « l'émotion devant le dévoilement de la parole » (YB : 39) qui sera l'événement. Le décor décrit dans cette didascalie est particulièrement indicateur de l'émotion dont il est question puisque, comme l'odeur et une certaine musique, il surgit comme pur signifiant<sup>207</sup>. De ce fait, les didascalies pourraient bien tenter de mettre au jour, d'actualiser sans pouvoir le montrer autrement qu'en le nommant ce « lieu », fragments *en reste* d'une scène « trou », tels que l'odeur, la musique ou encore les meubles en acajou : « Il s'agirait toujours de ce lieu funèbre, de la poussière du sable, de l'acajou sombre. » (YB : 22) Une allusion à l'odeur se retrouve à la page précédente et semble liée, à cause du signifiant « sable », au décor de la scène : « Petit à petit, une odeur se répandrait, elle aurait été à l'origine celle qui est écrite ici, de l'encens et de la rose, et elle serait maintenant devenue celle inodore de la poussière du sable. Beaucoup de temps serait supposé être passé en effet depuis l'origine de l'odeur. » (YB : 21) Tout comme le bleu des yeux, cette odeur n'est pas représentable, mais elle participe au registre de l'invisible et à ce qui est impérativement recherché par l'écriture. Les verbes au conditionnel marquent encore ici l'intemporalité de l'histoire à laquelle le roman la ramène sans cesse<sup>208</sup>, l'histoire du désir, peut-être, passant par le regard, la voix, la musique, mais aussi le silence : « Il devrait sembler qu'on entende encore l'histoire alors qu'elle aurait cessé d'être lue. C'est à l'étendue de ce silence-là que l'on devrait mesurer la portée de la lecture qui vient d'être opérée tant dans son énoncé que dans son écoute. » (YB : 113) C'est la lecture qui fait le décor et qui permet donc de *voir* l'histoire.

Le seul véritable rôle des acteurs, acteurs qui peuvent ne pas être « nécessairement des acteurs de théâtre » (YB : 49), consiste donc à être les lecteurs du livre. Les acteurs ont aussi pour fonction de se faire regards portés sur l'homme et la femme de l'histoire : « Les acteurs regarderaient l'homme de l'histoire, quelques fois ils regarderaient le public. Quelquefois aussi ils regarderaient la femme de l'histoire, mais cela ne se produirait jamais par hasard./Il

---

<sup>207</sup> « On entendrait une musique, elle serait classique, on la reconnaîtrait parce qu'elle aurait été entendue avant le spectacle et encore avant, dans la vie. Elle serait lointaine, elle ne gênerait pas le silence, tout au contraire. » (YB : 114)

<sup>208</sup> L'histoire, dans sa représentation, est en effet hors du temps : « La salle serait noire, dirait l'acteur. La pièce commencerait sans cesse. À chaque phrase, à chaque mot. » (YB : 49)

faudrait que soit perçu ce non-regard des acteurs sur la femme de l'histoire. » (YB : 38) Ainsi, le regard opère des choix et se constitue sujet. Le texte joue, par la mise en scène dans les didascalies, au rapt par lequel se définit le sujet durassien, où il se reconnaît dans le fait d'être ravi à lui-même et, en même temps, se place en position de savoir sur ce *rapt*. Ce livre est donc le fait de la lecture engendrant le regard du sujet qui se fait *vision*, représentation hypothétique sur le plan scénique, montrée par les verbes au conditionnel, puisqu'en réalité le texte lui-même en constitue la seule finalité :

Des événements qui seraient survenus entre l'homme et la femme, rien ne serait montré, rien ne serait joué. La lecture du livre se proposerait donc comme le théâtre de l'histoire. Aucune émotion particulière ne devrait être marquée à tel ou tel passage de la lecture. Aucun geste non plus. Simplement, l'émotion devant le dévoilement de la parole. (YB : 38-39)

Ils [les acteurs] devraient toujours lire le livre à voix haute et claire, se tenir de toutes leurs forces exempts de toute mémoire de l'avoir jamais lu, dans la conviction de n'en connaître rien, et cela chaque soir. (YB : 49)

La première occurrence qui désigne la théâtralisation du texte souligne l'importance de la parole plutôt que celle de l'histoire, d'abord parce que « rien ne serait joué ». Plus encore, la lecture ne devrait être marquée par « aucune émotion », ni « aucun geste », puisqu'il s'agit de faire surgir « l'émotion devant le dévoilement de la parole ». L'indication demandant aux acteurs d'être « exempts de toute mémoire de l'avoir jamais lu », en parlant du texte, contrevient également au principe même de la représentation théâtrale et montre à quel point celle-ci est finalement caduque. Elle semble donc être davantage du côté d'une scène extérieure à l'œuvre, mais intériorisée en elle, du côté de la lecture toujours au présent du texte, comme si toutes les places devaient être occupées par le désir d'énonciation. On pourrait dire que surgit là la fragmentation signifiante, dans ces déplacements où la parole occupe toutes les places et fait passer son désir, notamment par la scène de la lecture qui est aussi celle de l'écriture.

## 2.2.8 Le regard à la rencontre de l'Autre

Un moment du récit traduit le désir d'aller au-delà de l'impossible, véritable éclair furtif où une ouverture apparaît dans le rapport entre les personnages : « Ils se surprennent tout à coup à se regarder l'un l'autre. Et tout à coup se voir. Ils voient jusqu'à la suspension du mot

sur la page, jusqu'à ce coup dans les yeux qui fuient et se ferment. » (YB : 34) Dans la mesure où le rapport impossible constitue l'histoire même, ce passage indique que c'est le texte qui en est le lieu du désir et la jouissance. La « suspension du mot sur la page » dit bien que le texte demeure le seul registre de cette histoire :

Elle finit la phrase du livre : Et pleurer là aussi quelques fois. (YB : 37)

Il se rapproche d'elle, il regarde l'endroit de la phrase qui le ferait la tuer, là, au bas du cou, dans les réseaux du cœur. (YB : 118)

C'est dans cette optique que la femme de l'histoire devient le représentant de l'écriture du texte :

Elle dit qu'un jour elle fera un livre sur la chambre, elle trouve que c'est un endroit comme par inadvertance, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée. [...] Il croit que c'est dans cette chambre, avec cette lumière de théâtre, qu'il faut chercher le commencement de cet amour, depuis bien avant elle, depuis les étés de son enfance, subis comme des punitions. Il ne s'explique pas. (YB : 40)

La projection du livre dans l'histoire des amants permet une écriture inédite du fantasme et rappelle les premiers romans comme *Un barrage contre le pacifique*, mais qui pourrait surtout signifier la part de mémoire. Les didascalies montrent constamment la réversibilité de la fiction, du désir, du fantasme dont le sujet est le corps féminin alors que l'homme est dans l'« irréversible extériorité » :

Si elle parlait, dit l'acteur, elle dirait : Si notre histoire se jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière très près de vous et de moi qui suis à côté de vous. Mais il ne regarderait que vous seul. Et ne parlerait que pour vous seul. Il parlerait comme vous auriez parlé si vous aviez eu à le faire, lentement et sans éclat, comme s'il lisait de la littérature en quelque sorte. Mais une littérature dont il serait continuellement distrait du fait de l'attention qu'il devrait mettre à ignorer la présence de la femme sur la scène. (YB : 110-111)

Si elle parlait, dit l'acteur, elle dirait : Si notre histoire se jouait au théâtre, un acteur irait au bord de la scène, au bord de la rivière de lumière, très près de vous et de moi, il serait habillé de blanc, il serait dans une concentration très grande de son attention, intéressé par lui-même au plus haut degré, tendu vers la salle, comme vers lui-même. Il se présenterait comme l'homme de l'histoire, l'homme, dirait-on, dans son absence centrale, son irréversible extériorité. (YB : 116-117)

D'abord, la répétition anaphorique souligne l'insistance du texte à propos de l'absence de l'homme comme du regard extérieur imaginé (l'acteur) vis-à-vis de la femme. Aussi, ces passages qui ne sont pas sans rappeler la narration de *La maladie de la mort* apparaissent très

près de la voix de l'histoire, qui raconte l'impossibilité du rapport, notamment à cause de l'absence de l'homme qui le ramène tout entier à lui-même, « continuellement distrait » de « la littérature », représentation du corps-écriture, « du fait de l'attention qu'il devrait mettre à ignorer la présence de la femme ». L'homme semble donc bien figurer, dans son « irréversible extériorité », le fait qu'il prend la place du manque pour le sujet, qu'il en représente le gant retourné, son envers, la figure de l'Autre en somme. De ce fait, la scène indique encore une fois que le texte cherche à dire l'impossibilité du rapport, impossibilité effrayante qui doit être mise en lumière, comme le regard des protagonistes, au-delà de la représentation : « Ils regardent vers la salle, le dehors, la lecture, la mer. Leur regard est effrayé, douloureux, toujours coupable d'avoir été l'objet de l'attention générale, celle des acteurs sur la scène et celle des spectateurs dans la salle. » (YB : 150) La vérité du texte consiste dans la part invisible que tente d'actualiser le récit et dont la dernière didascalie souligne toute la signification :

Une dernière phrase, dit l'acteur, aurait peut-être été dite avant le silence. Elle aurait été censée avoir été dite par elle, pour lui, pendant la dernière nuit de leur amour. Elle aurait eu trait à l'émotion que l'on éprouve parfois à reconnaître ce que l'on ne connaît pas encore, à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur. (YB : 151)

La mise en scène de l'histoire dans le roman ne fait que mettre l'accent plus fortement sur la nécessité dans l'écriture, le désir, de dépasser le registre habituel de la représentation afin de donner à voir ce qui du réel échappe, l'essentiel notamment de ce qui est éprouvé et qui détermine le sujet, que ce soit l'amour, la douleur, le désir, la jouissance, le rapport impossible à l'autre. Aussi, ce que le texte souligne ici très clairement est le manque à dire, « la disproportion des mots, de leur maigreur », devant le réel qui est nommé ici « la douleur », mais que l'image visuelle n'aurait pas davantage le pouvoir de restituer.

De manière générale, l'œuvre de Duras, mais aussi celle d'Aquin, prennent diverses formes en brisant les cloisons des genres littéraires et elles incorporent les différentes modalités de représentation pour écrire le regard qui est, en plus de la mosaïque des différents moi(s) imaginaires et de la parole d'un « je » pararomanesque, une des façons de pouvoir comprendre le circuit du sujet dans l'écriture. Dans cette optique, le désir semble d'abord et



avant tout porté par la nécessité de dire le réel, la vérité pour un sujet qui se trouve dans un rapport à l'Autre qui l'y confronte inévitablement. Dès lors, la fragmentation devient le seul mode où peut se dire cette vérité dans la mesure où elle est l'inscription de l'effraction de la rencontre impossible. Le sujet, à vouloir l'écrire, risque néanmoins de s'y perdre. C'est dans cette perspective que le désir manifeste de *voir* et surtout de *faire voir* devient une forme d'urgence pour le sujet qui est marqué par cette expérience-limite. Il s'agit d'un savoir impératif à transmettre — savoir d'abord singulier, mais qui concerne aussi la scène collective, l'un et l'autre agissant en vases communicants — qui en passe par l'éclatement de la vision. Il y a là une véritable éthique qui s'inscrit dans le registre du scopique, au sens où l'impératif — et entendons impératif dans son acception la plus extrême, c'est-à-dire *à tout prix*, quitte à passer par une violence nécessaire arrachant le voile de l'illusion qui couvre le réel — est de révéler, désigner, montrer dans l'efficacité d'une parole, un savoir qui fait vérité, propre au sujet : celle de l'expérience de l'effraction, de la violence du réel et de la jouissance.

## DEUXIÈME PARTIE

## LE SUJET ET L'AUTRE

Dans les œuvres d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras étudiées précédemment, on a pu lire le parcours pulsionnel du sujet où l'écriture, à la fois romanesque et pararomanesque, s'est présentée comme un devenir corps singulier traversé par la violence du réel. En tant que mise en acte d'un sujet-limite, la poétique digressive et circonvolutive d'Aquin et celle plus paratactique et elliptique de Duras ont révélé un rapport avec ce qui relève de l'impossible, du réel qui fait effraction, d'où la notion de fragmentation qui est à concevoir non pas comme un simple effet de style, mais bien comme une manière de dire ce qui détermine le sujet. Or, le rapport au réel semble bien souvent rejoindre ce que l'on peut aussi reconnaître du côté d'un certain rapport à l'Autre qui le convoque à la fois comme loi symbolique ou encore autre imaginaire, mais aussi et surtout comme ce qui, au *champ de l'Autre*, dirait Lacan, fait « trou ». Il faut dire d'entrée de jeu que parler de l'Autre est déjà en soi fort complexe et qu'au même titre que la notion de sujet, celle de l'Autre a été considérablement travaillée sous de multiples angles dont celui de la philosophie. On peut notamment penser à Sartre, qui a d'ailleurs fortement inspiré Aquin, ce dernier reconnaissant le travail du néant à l'intérieur du sujet conscient<sup>209</sup>. Plus récemment, on peut souligner les travaux d'Emmanuel Lévinas ou encore ceux de Paul Ricœur<sup>210</sup>. Du côté de la psychanalyse, Lacan en a fait une notion

<sup>209</sup> En notant l'importance chez Aquin de Sartre et de l'existentialisme, Anthony Soron affirme qu'« Aquin peut être qualifié de "sartrien" en ce sens qu'il est traversé de part en part par la menace du néant, venue des profondeurs de sa naissance : "[t]ous les jours, je me lève nihiliste. J'ai une connaissance quotidienne du néant" [J : 219], nous rappelle-t-il dans son journal. À ce néant obsessionnel, il doit opposer une invention d'être, sans cesse renouvelée. » (*Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 83)

<sup>210</sup> Dans *Soi-même comme un autre*, Ricoeur définit notamment la mouvance au sein de l'identité du sujet par le concept de l'identité-*ipse* en l'opposant à l'identité-*idem* (qui renvoie à la mêmété) : « l'identité-*ipse* met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmété, à savoir la dialectique du *soi* et de *l'autre que soi*. Tant que l'on reste dans le cercle de l'identité-mêmété, l'altérité de l'autre que soi ne présente rien d'original [...] Il en va tout autrement si l'on met en couple l'altérité avec l'ipséité. [...] *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans

fondamentale dans sa conception du sujet qui prend en compte l'inconscient. Notons à ce propos qu'il explique la distinction entre deux acceptions du mot qui est importante, marquée par une graphie différente : « Il y a deux *autres* à distinguer, au moins deux — un autre avec un A majuscule, et un autre avec un petit *a*, qui est le moi. L'*Autre*, c'est de lui qu'il s'agit dans la fonction de la parole<sup>211</sup>. » Dans une séance de son séminaire, intitulée « Le sujet et l'Autre : l'aliénation », il avance que « [s]i la psychanalyse doit se constituer comme science de l'inconscient, l'inconscient est structuré comme un langage » et il définit « le champ de l'Autre » comme « le lieu où se situe la chaîne du signifiant qui commande tout ce qui va pouvoir se présenter au sujet, [comme] le champ de ce vivant où le sujet a à apparaître<sup>212</sup>. » Aussi, souligne-t-il que

[t]out surgit de la structure du signifiant. Cette structure se fonde de ce que j'ai d'abord appelé la fonction de coupure, et qui s'articule maintenant, dans le développement de mon discours, comme fonction topologique du bord.

La relation du sujet à l'Autre s'engendre toute entière dans un processus de béance. [...] Ici, les procès sont à articuler, certes, comme circulaires entre le sujet et l'Autre — du sujet appelé à l'Autre, au sujet de ce qu'il a vu lui-même apparaître au champ de l'Autre, de l'Autre y revenant. Ce processus est circulaire, mais, de sa nature, sans réciprocité. Pour être circulaire, il est dissymétrique<sup>213</sup>.

Dans la conception lacanienne, l'Autre est ce qu'on pourrait reconnaître du côté d'une altérité radicale qui apparaît au commencement de la vie d'abord par la parole maternelle, comme une fonction qui sera introjectée par l'infans, puis par le sujet et qui le travaille de toutes parts. Il se présente de manière déterminante comme le « lieu » du manque fondateur et de l'origine du désir qui va se symboliser, participant de la division du sujet. Roland Chemama note que « [l']Autre dans le sujet n'est pas l'étranger ou l'étrangeté. Il constitue fondamentalement ce à partir de quoi s'ordonne la vie psychique, c'est-à-dire un lieu où insiste un discours qui est articulé, même s'il n'est pas toujours articulable<sup>214</sup>. » De plus, si l'Autre relève de l'inconscient au sens où l'inconscient en est le « discours » et que le sujet,

---

l'autre » (En italique dans le texte. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 13).

<sup>211</sup> En italique dans le texte. Jacques Lacan, « Introduction du grand Autre », dans *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1978, p. 324-325.

<sup>212</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 227 et 228.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>214</sup> Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 40.

pour Lacan à la suite de Freud, est sujet divisé, Marc-Léopold Lévy ajoute pour sa part que la jouissance est au cœur de la question, englobant celle de l'inconscient :

L'inconscient n'est en fin de compte qu'une *opération*, une *modalité* de ce que nous appelons la jouissance au sens freudo-lacanien du terme, c'est-à-dire la recherche constante de la sensation d'exister propre à l'être humain du fait qu'il est parlant et donc condamné à une quête au-delà de la satisfaction d'un besoin, le mot ratant toujours la chose<sup>215</sup>.

Dégager les effets de la jouissance chez Aquin et Duras permet de saisir les traces partielles du circuit qu'elle engendre et d'entrevoir le rapport à l'Autre, particulièrement dans les effets d'effraction, là où surgit le manque. Le circuit se perçoit bien souvent à la fois dans l'écriture et dans les scènes qui reviennent sur les mêmes lieux, désignant les points de butée ou, si l'on veut, les écueils de la parole. C'est dans cette optique que l'Autre semble souvent apparaître en correspondance avec le réel qui fait violence au sujet permettant d'éclairer la fragmentation à l'œuvre dans l'écriture. Ainsi, le rapport inéluctable, mais problématique au symbolique, à l'Autre de la Loi, engendre un rapport au réel, à l'Autre réel et c'est précisément la fragmentation du corps poétique, trouvant réponse de surcroît dans une certaine représentation imaginaire, qui permet de l'appréhender. Une des grandes questions de cette deuxième partie sera de voir ce qu'en font les sujets aquinien et durassien, comment ils arrivent à composer avec la castration symbolique, inévitable, mais difficile à accepter. Si la violence se conçoit déjà dans une certaine forme de refus de la Loi du symbolique, il n'est pas certain que ce soit si simple et surtout que les deux œuvres en disposent de la même manière. Il faudra donc éclairer tout particulièrement la place que prend l'Autre et sa complexité, la notion m'apparaissant incontournable pour décrire ce qui se joue dans les œuvres. Avec lui, les sujets Aquin et Duras entretiennent un rapport inéluctable et violent puisqu'il a prise sur leur désir. Ce que l'écriture n'arrive pas à nommer se profile donc sous la forme d'une obsession que porte le corps poétique dans ses marques, ses ruptures, ses insinuations à revenir sur les mêmes lieux, ce qui produit une jouissance tout aussi réalisante que déréalisante.

Sans m'aventurer plus loin dans la théorie, j'ouvre cette deuxième partie de la thèse en soulignant à quel point il a fallu penser et repenser cette question d'abord et avant tout à

---

<sup>215</sup> Marc-Léopold Lévy, *Op cit.*, p. 8.



l'aune de l'analyse des textes. L'Autre y est apparu comme une instance tout aussi omniprésente que déstabilisante parce que difficile à saisir et certainement au fondement, on le comprend, de ce qui participe de la fragmentation de l'écriture. De plus, la difficulté vient précisément du fait que les différents registres de l'Autre (réel, symbolique, imaginaire) se présentent souvent en vases communicants, certaines figures les faisant cohabiter, voire s'amalgamer. Sans pouvoir être rabattues sur le même plan, les œuvres se sont présentées lisibles à travers ces figures communes qui peuvent relancer certaines questions concernant le rapport à l'Autre. Je précise que le terme de *figure* renvoie ici à la représentation de ce qui n'en a pas *a priori*, à la présentification de lieux abstraits dans le corps poétique par des objets imaginaires persistants et dont la signification est en constant mouvement. Par définition, la figure telle que je l'entends rejoint ce que Barthes a défini dans *S/Z*, par opposition au personnage, comme « une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques<sup>216</sup> » (ce que peut incarner par ailleurs un personnage). Chez Aquin et chez Duras comme chez d'autres auteurs modernes, il s'agit de « [d]onner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable<sup>217</sup> », d'arriver à faire presque consister un « lieu » — de manière évidemment imaginaire — et les rapports, souvent violents, que le sujet entretient avec lui. Il n'est donc pas question de s'en tenir à la définition strictement rhétorique, quoique l'ellipse, par exemple, constitue l'un de ces tropes qui mettent en forme le « trou », l'insignifiable, ce qui a tout à voir avec la figure telle que je la convoque, devenir-corps en somme de la représentation. Définie ainsi, la figure rejoint aussi ce que Évelyne Grossman conçoit comme la *défiguration*, « le mouvement de déstabilisation » de certaines figures communes, celles qui « participe[nt] de la construction du lien social, du vivre-ensemble (se reconnaître dans les mêmes formes, les mêmes signes d'appartenance)<sup>218</sup> ». Figures défigurées pour être refigurées de manière singulière, elles appartiennent effectivement au collectif et au lieu du symbolique que le sujet tente de conquérir.

<sup>216</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 68.

<sup>217</sup> Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud — Beckett — Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2004, p. 7. Grossman analyse dans son essai des écritures qui ne sont pas étrangères à celles qui font l'objet de cette thèse.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

À la lecture des œuvres, ce qui apparaît d'abord frappant est l'attention portée dans les deux cas au féminin, à ce qui est supposé du féminin, à ce qu'il suscite. Si le rapport complexe au féminin a déjà été étudié dans les deux cas, les voies sur lesquelles il peut nous entraîner n'ont pas été visitées comme étant en étroite correspondance. En effet, le politique et ce qui relève de l'Histoire ainsi que le théologique sont deux autres scènes qui ont vivement intéressé la critique, mais de manière souvent séparée. L'Autre étant une notion qui concerne la castration maternelle, ce qui échappe à l'articulation signifiante mais la fonde, il faut voir ce que les œuvres font sur le plan fantasmatique et symbolique, comment finalement le rapport archaïque à l'Autre et au féminin détermine ce qui sera joué sur la scène où l'Histoire et Dieu apparaissent comme des figures incontournables qui participent à la fragmentation d'une représentation correspondant au corps poétique qui la met en acte. Vu l'ampleur de la question et pour arriver à rendre compte du parcours entre différentes figures structurantes de l'œuvre, il a fallu faire des choix concernant les textes. Pour Aquin, les troisième et quatrième chapitres m'amènent à analyser, en correspondance avec *Prochain épisode*, *Trou de mémoire*, *L'Antiphonaire* et *Neige noire*, *L'invention de la mort* (premier roman, publié *post mortem*) non abordé dans la première partie. Aussi, l'étude du rapport à Dieu et au Christ me permet de convoquer quelques nouvelles et le récit des *Rédempteurs* plutôt délaissé par la majeure partie de la critique alors qu'il apparaît pourtant singulier et signifiant. Du côté de Duras, on verra revenir *La vie tranquille* en lien avec *L'Amant*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Les yeux bleus cheveux noirs* ainsi que certains courts récits du début des années quatre-vingt, mais aussi *Écrire* et quelques textes dont il n'a pas été jusqu'ici question et qui sont incontournables pour traiter les questions qui nous occupent tels que *L'Été 80*, *Yann Andréa Steiner*, *La Douleur*. Chacun de ces deux chapitres aurait pu faire l'objet de la thèse et il est certain que l'analyse ne peut que demeurer partielle. Les textes convoqués ainsi que le découpage proposé permettent d'éclairer les enjeux principaux de ce qui détermine le rapport singulier, violent et dynamique que les sujets aquinien et durassien entretiennent avec ce qu'il convient de reconnaître comme une instance structurante et déstructurante. Leurs œuvres se rejoignent d'ailleurs à propos d'une réalité qui les traverse de toutes parts : le rapport à l'Autre, qui les habite et les hante, les confronte au réel, cela générant une irrépressible violence signée par la fragmentation de l'écriture.

## CHAPITRE III

## LE LIEU DE L'AUTRE : LE MATERNEL ET LE FÉMININ

Comme on vient de le dire, Aquin et Duras ont en commun une place signifiante accordée dans leurs œuvres aux registres du maternel et du féminin, certaines scènes et/ou protagonistes les faisant se rencontrer. Si cela se déploie différemment selon le corpus et la singularité du sujet, il n'en demeure pas moins que des traits similaires s'en dégagent et permettent de penser que quelque chose de comparable s'y joue. La fragmentation du corps poétique coïncide en effet avec une certaine représentation où dominent la rupture, la cassure, mais aussi et surtout l'innommable, l'infigurable. On le comprend notamment par la liaison qui s'opère entre le maternel/féminin et la mort. À ce propos, dans *Que veut une femme?*, Serge André énonce la possible jonction entre la mort, les origines et la féminité :

Si la mort a tant d'importance pour nous, êtres parlants, c'est qu'elle est ce qui nie le discours, le mutisme qui brise l'épée de la parole. On sera donc moins surpris de la retrouver, dans l'inconscient, comme un équivalent de la mère, voire de la féminité, dès lors que les développements de la doctrine freudienne nous montrent que quelque chose de la féminité reste absolument hors de portée de la parole, interdit au sens fort du terme, c'est-à-dire présent dans le mutisme qui s'intercale entre les dits<sup>219</sup>.

Il poursuit d'ailleurs plus loin en disant qu'

il résulte qu'à soutenir l'interrogation de la féminité, on s'expose à rencontrer, au-delà de la dialectique du signifiant et de la castration, un insignifiable, un insubjectivable, dont il ne peut y avoir trace dans l'inconscient que sous la forme de l'ombilic, du trou. De ce trou, Lacan propose une notation — ce qui constitue un véritable tour de force — en écrivant *S(A)*, le signifiant de ce qui manque dans l'Autre en tant que lieu du symbolique, c'est-à-dire le signifiant de ce que l'Autre ne dit *pas tout*. Mais c'est précisément ce défaut de symbolisation qui est à l'origine de la peur, voire de l'horreur que peut susciter la féminité, tant pour les femmes que pour les hommes, bien plus que la castration<sup>220</sup>.

Sans dire que la féminité suscite chez Duras et Aquin de la peur ou de l'horreur — on verra plus loin ce qu'on peut en dire — il faut tout de même reconnaître qu'il s'agit d'un enjeu

<sup>219</sup> Serge André, *op. cit.*, p. 62.

<sup>220</sup> En italique dans le texte. *Ibid.*, p. 292-293.



pour le moins problématique. C'est bien en tant qu'elle « ne dit *pas tout* », en tant que lieu-trou, que la figure du maternel, liée au féminin, convie les divers registres de l'Autre, à la fois symbolique et imaginaire, mais aussi réel.

Construite par des liens signifiants qui trouvent leur répondant à travers des scènes imaginaires, et dont l'importance se perçoit dans la récurrence de certains personnages-types, la figure du maternel/féminin se présente liée et convoquée par les descriptions qui relèvent du paysage. Dans ce qui constitue un horizon bordant les récits, les espaces aquatiques que sont surtout l'océan (Duras) et le fleuve — ou le lac dans *Prochain épisode* — (Aquin) demeurent les plus déterminants et ils ont une signification connexe à celle de certains personnages. À ce propos, dans *S/Z*, Barthes note que le personnage lui-même se transforme parfois en figure :

Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du temps biographique (hors de la chronologie) : la structure symbolique est entièrement réversible : on peut la lire dans tous les sens. [...] [i]l n'a plus de Nom ; il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure<sup>221</sup>.

Ainsi, parce qu'ils contribuent tous les deux à construire la figure, un personnage peut se présenter en étroite correspondance avec un lieu géographique; ils illustrent chacun à leur façon dans quel rapport est le sujet avec l'Autre. Chez Duras, on peut voir que le personnage premier qui est là de manière signifiante dans *Les impudents*, *La vie tranquille*, *Un barrage contre le pacifique* ainsi que, et surtout, *L'Amant* — pour ne nommer que les plus importants — est celui de la mère, la mère qui trouve sa représentation dans l'objet atlantique ainsi que la mer indienne. Or, ce personnage qui constitue l'origine de la figure, ne s'y cantonne pas puisque certains personnages dont Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter déplacent la scène originale ailleurs, déterminent la complexité du rapport au féminin. Du côté d'Aquin, le maternel est lié au féminin dès le premier roman avec le personnage de Madeleine, qui a tout à voir avec le fleuve dans lequel le narrateur va finir par se jeter, mais dès *Prochain épisode*, les romans vont reléguer le maternel au second plan<sup>222</sup>. Ce qui est en jeu dans *L'invention de*

<sup>221</sup> Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>222</sup> Le lien entre le féminin et le maternel ne disparaît pas complètement dans les romans qui vont suivre puisque la narratrice de *L'Antiphonaire* sera enceinte après un viol et désirée à la fin par le docteur Franconi précisément à cause de sa grossesse. Néanmoins, celle-ci n'arrive pas à son terme et



*la mort* semble par la suite se rejouer avec la Femme comme objet de désir et dont le visage se compose de celui des protagonistes clé que sont K, Joan, Christine ou Sylvie. C'est à partir de tous ces personnages imaginaires, liés aux espaces géographiques, que se donne à lire le rapport à l'Autre à la fois symbolique et réel, où surgit toujours la menace de la mort et de la jouissance. En tant que participants de la figure, ces protagonistes demeurent des *lieux de passage*, tout comme le paysage, où l'infigurable, le « trou », prend forme dans un corps de langage et dans les multiples représentations qui visent à dire où se situe le sujet.

Ajoutons que le paysage, en tant que lieu-trou, où la présence de l'eau est de ce point de vue toujours signifiante, relève de ce que Michel Collot conçoit comme la structure d'horizon, de ce qui borde comme limite la représentation. En le repérant au niveau de la poésie moderne — écriture poétique, certes, mais qui correspond tout à fait à l'écriture de notre corpus —, il souligne « cette tendance de la conscience poétique contemporaine à faire de l'horizon non plus un invisible relatif, comme le veut la phénoménologie, mais un invisible absolu<sup>223</sup>. » Dans l'écriture narrative et fragmentée d'Aquin et de Duras, l'horizon procède selon la même logique et il a la particularité, à cause des lieux aquatiques qui le déterminent, d'être mouvant et insaisissable. Aussi, représentant la bordure ou limite symbolique, il est le champ aveugle où se présente l'ombilic qui a tout à voir à la fois avec les origines et la mort. Collot en discute en se référant bien entendu à la théorie freudienne, notamment *L'interprétation des rêves*<sup>224</sup>, ainsi qu'à l'ouvrage de Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix*, dont il cite le passage suivant, très significatif :

L'origine est le point aveugle de la vision, le silence du discours, l'ombilic qui noue et articule les chaînes signifiantes (...) Cet ombilic qui autorise l'organisation d'un monde, Freud le repère comme le point obscur ou le nœud des pensées du rêve (...). L'univers du rêve possède *un point aveugle qui l'organise*<sup>225</sup>.

Ainsi, la mer chez Duras se dresse comme le fond du théâtre de l'écriture, à la fois invitant et menaçant, où il n'y a, à proprement parler, rien à voir, et le fleuve ou le lac chez Aquin

---

la maternité n'advient pas puisque Christine se suicide. On peut donc avancer que c'est surtout *L'invention de la mort* qui éclaire ce qui s'y joue.

<sup>223</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 103.

<sup>224</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

<sup>225</sup> En italique dans le texte. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 114. La citation vient de Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 92.

suppose toujours la menace de la perte de soi, la même opacité aussi attirante qu'effrayante. Le corps d'écriture semble aller et venir, pourrait-on dire, vers cet horizon qu'il désire, mais qui suppose en même temps une jouissance tout aussi recherchée que redoutée, ce qui participe de la fragmentation du sujet. Collot souligne que

la « loi d'horizon » qui régit l'écriture est aussi [...] la loi même du *désir*. [...] À l'horizon du désir se tient, selon Lacan, un objet toujours déjà perdu [et] [l]a naissance est cette « première perte » qui sépare le sujet de l'objet maternel, et le définit à jamais comme incomplet. L'ombilic est la cicatrice de cette déchirure originelle, la trace de « cette fente pour elle-même toujours inaccessible » dont l'enfant est sorti, et que symbolise souvent l'horizon<sup>226</sup>.

Il ajoute aussi plus loin, après avoir exposé l'importance de la place de la loi du Père « qui introduit la parole qui coupe, tranche, divise et sépare » », selon encore ici les mots de Denis Vasse<sup>227</sup>, que « [l]'horizon se constitue ainsi comme le champ réservé à l'Autre. [...] Pour que le paysage se constitue comme espace symbolique et esthétique, il faut qu'il intègre le moment de la perte [...]. L'horizon représente ce manque qui structure toute totalité signifiante; le paysage ne prend sens qu'à s'y défaire<sup>228</sup> ».

Analyser la figure du maternel et du féminin à l'aide de certains personnages et de la représentation du paysage dans les œuvres se présente donc comme le point de départ, voire même d'ancrage, pour saisir quel rapport de désir et de violence entretient le sujet de l'écriture avec l'Autre. Loin d'être perçu comme étranger ou extérieur, l'Autre se repère dans les signifiants qui construisent la figure pour être reconnu à la fois comme structurant et déstructurant, amenant le sujet à s'éprouver manquant. À la lecture, il devient évident que par les scènes où apparaissent la mère, la femme désirée, mais aussi des lieux comme la mer, le fleuve ou le lac, les écritures aquinienne et durasienne cherchent à faire advenir l'Autre, à lui donner parfois une certaine consistance imaginaire permettant de l'affronter, dans tout le désir et toute la jouissance que la parole suppose. L'Autre se comporte même dans l'imaginaire comme un sujet doué de désir, à la fois désirable et menaçant, détenteur parfois d'une absolue puissance, incastrable, coïncidant aussi en d'autres moments avec le réel. En

<sup>226</sup> En italique dans le texte. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 121-123.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 140. La citation est de Denis Vasse, *Un parmi d'autres*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 126.

<sup>228</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 141-143.

d'autres mots, et toujours sans dire que cela se révèle de la même manière, la castration avec laquelle les sujets aquinien et durassien doivent composer est un écueil incontournable qui passe et repasse dans l'écriture. La figure maternel/féminin est le lieu archaïque où le rapport complexe, qui concerne inévitablement la castration symbolique, semble d'abord se jouer pour ensuite se retrouver dans les deux autres grandes figures de l'œuvre que sont l'Histoire et Dieu.

### 3.1 Écrire dans le ventre de l'Autre : Aquin

Rien n'est plus doux qu'une « régression », qu'un retour plus ou moins symbolique dans le ventre de la mère. C'est dans la régression, vécue symboliquement, que le schizophrène reprend contact avec le réel redouté, et renaît. Mais n'en est-il pas ainsi de tout homme ? En cela, le schizophrène n'est pas un malade aberrant ou spécialisé : sa maladie est globale, fondamentale : il est malade de vie ! Il n'a pas assez bu au sein de sa mère, il n'a pas eu assez de neuf mois dans son ventre. Il veut y retourner. Il doit le faire. Là commence sa maladie. Le suicide devient ainsi le moyen de redevenir fœtus. Mais, dans la vie normale, dans celle qui se situe en deçà de la schizophrénie mais participe pourtant de la même douleur fondamentale, la régression aussi est recherchée comme une purgation ou un apaisement.

Faire l'amour ressemble étrangement à une régression : c'est le retour nécessaire au ventre maternel, la plongée archaïque qui retrempe épisodiquement le malade dans la source vitale, dans la "mare verte" prénatale. Ainsi, l'homme vit de retour. C'est en retournant toujours à ce même ventre accueillant qu'il renaît et peut reprendre la lutte. Il retourne constamment à son origine : il la retrouve, la revit. Tout retour est un retour à l'origine. Tout ventre aimé est originel.

Hubert Aquin, *Journal*

#### 3.1.1 Le retour aux origines : la construction circulaire de *L'invention de la mort*

*L'invention de la mort* éclaire la trame qui traverse les autres romans, en mettant en lumière la violence et certaines figures fortes qui caractérisent l'écriture d'Aquin de *Prochain épisode* à *Neige noire*. Si le style n'a pas l'originalité de ce qui a fait le succès de *Prochain épisode* et qui fait de ce premier manuscrit un roman plus traditionnel sur le plan de la



structure, la fragmentation qui détermine le sujet et qui va le propulser dans une parole circonvolutive y est déjà lisible, ainsi que les « lieux » problématiques où se joue le rapport à l'Autre. Dans ce premier roman, le nouage entre la féminité et la mort permet en partie de saisir la complexité de la trame qui va se développer par la suite et déterminer la place morcelante de l'Autre dans la parole et les scènes inscrivant la division du sujet. Ce roman se présente sous la forme de l'agonie psychique d'un personnage, un dénommé René Lallemant, journaliste, qui assume la narration au « je ». Le récit débute par une phrase évoquant la mort à venir (« [t]out est fini », *IM* : 3) et annonce ainsi la construction circulaire du texte qui raconte de manière fragmentée les derniers moments et certains souvenirs du personnage qui va se lancer au volant de sa voiture dans le fleuve St-Laurent. Au tout début, le narrateur conçoit déjà de se tuer, mais dans la baignoire de sa chambre d'hôtel : « Maintenant, je trempe dans l'eau jusqu'aux épaules. Si, demain matin, on trouvait mon cadavre submergé dans la baignoire, dirait-on que je me suis donné la mort ou bien que tout simplement je me suis endormi dans l'eau bienfaisante ? » (*IM* : 5-6) D'entrée de jeu, le titre prend tout son sens puisque ce qui est à *inventer* est bien la mort, où la baignoire, hypothétique tombeau, est indicatrice, comme les références qui rendent les textes aquiniens énigmatiques et encombrés, du motif qui lie l'eau à l'origine matricielle et à la mort : « Je suis plongé dans l'eau ancienne. Mon immersion est un souvenir confus. Les bains sont en forme de ventres, j'aime me glisser entre leurs parois blanchâtres et m'y replier comme un fœtus sans conscience et, par conséquent, sans douleur<sup>229</sup>. » (*IM* : 7) Le moment de la baignoire constitue la mise en scène initiale de l'acte final, lorsque le narrateur, au volant de sa voiture, cherche à retourner au « lieu » originel, à redevenir un « fœtus sans conscience et, par conséquent, sans douleur », dans le ventre matriciel au fond du fleuve St-Laurent. Le désir de retour à l'origine perceptible dans *L'invention de la mort*, sans que l'on puisse l'attribuer trop simplement à un désir de mort au sens littéral, révèle la part de néantisation qui habite les textes d'Aquin

<sup>229</sup> Le motif se répète ailleurs dans le roman avec des occurrences telles que : « Le plaisir, ce fut cette lente noyade dans le ventre de Madeleine, ma glissade éperdue dans ce firmament liquide... » (*IM* : 38) L'édition critique souligne qu'Aquin s'est probablement inspiré des travaux de Bachelard qu'il lisait en 1959, où il est question du lien symbolique entre l'eau et la mort : « Pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. L'*ophélisation* est alors substantielle, l'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort. » (G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1942, p. 123) À propos de l'importance du motif, voir aussi l'étude de Marilyn E. Kidd, « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. IV, n° 2, 1978, p. 264-271.

puisque la scène ne cesse de revenir d'un roman à l'autre sur divers plans (la rencontre sexuelle, la prise de médicaments suivie d'hallucinations, par exemple, et, bien entendu, à travers le motif du suicide). Tous les romans sans exception jouent à différents niveaux une perte, notamment par la dislocation et la disparition des personnages dont le suicide devient l'expression par excellence chez René Lallemant dans *L'invention de la mort*, P.X. Magnant dans *Trou de mémoire* et Christine dans *L'Antiphonaire*. Il y a là un véritable désir de *dissolution*, terme adéquat pour définir le fantasme mortifère au sein du motif répétitif de la fluidité, de la désintégration dans les eaux convoquant la dimension matricielle.

### 3.1.2 L'eau comme lieu de disparition

Pour voir à quel point le motif est important dans l'œuvre, on n'a qu'à se rappeler le narrateur de *Prochain épisode* qui, dès le départ, glisse, « [e]ncaissé dans [ses] phrases, [...] fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve » (*PE* : 5), P.X. Magnant dans *Trou de mémoire* que « le liquide archi-pyrétique de la vie inonde avec une violence qui [le] fait jaillir tout à coup » (*TM* : 18), Christine dans *L'Antiphonaire* qui « file dans une stratosphère liquéfiée, dans une mer morte et sans fond » (*AN* : 229) ou encore le narrateur des parenthèses dans *Neige noire* qui constate que « le flux temporel est un torrent impur qui transporte, dans sa violence fluide, l'imprévisible existence qui se fait au fur et à mesure que l'eau matricielle descend vers une vallée » (*NN* : 49). Dans *L'invention de la mort*, le désir de mort exprimé vers la fin laisse présager un apaisement certain par l'union avec les éléments naturels du fleuve qui rappellent la vie intra-utérine :

Le moment approche où je plongerai dans l'eau dissolvante qui me métamorphosera en eau. Que tout se rompe en moi, et que je me liquéfie comme tous ces animaux marins qui enrichissent l'eau de leurs corps dissous, depuis des millénaires, et redeviennent ainsi nourriture diffuse pour leurs frères vivants ! [...] Enfin, mes parois mentales se dilateront et je deviendrai, après cet épanouissement suprême, pur liquide. Je serai enveloppé de ma vraie substance, cette eau dans laquelle toute vie a germé et qui dissout tout ce qu'elle porte. L'eau pénètre tout et se glisse dans tous les interstices du réel. Toute vie est poreuse et l'osmose est la forme absolue de l'amour... (*IM* : 119-120)

L'« osmose » comme « forme absolue de l'amour » fait penser que la mort souhaitée est une manière de signifier le désir de disparition dans l'Autre, aussi représenté par le fantasme de liquéfaction dans « l'eau dissolvante ». *Prochain épisode* s'inscrit dans le même sens, le

narrateur affirmant qu'il souhaite « courir vers la femme qu'[il] aime, de [s]'abolir en elle et de l'entraîner avec [lui] dans [s]a résurrection vers la mort » (PÉ : 10), faisant coïncider le corps féminin avec l'eau du premier roman « dans laquelle toute vie a germé et qui dissout tout ce qu'elle porte ». La disparition *dans* l'Autre rejoue le désir de totalisation aquinien dont il a été question puisqu'en imaginant devenir « pur liquide », le narrateur de *L'invention de la mort* devient la substance qui « pénètre tout et se glisse dans tous les interstices du réel » et se trouve donc à prendre, de manière bien entendu imaginaire, la place impossible de l'Autre<sup>230</sup>. Le même fantasme se retrouve dans *Prochain épisode* : « Regarde, je suis pleinement couché sur toi et je cours comme le fleuve puissant dans ta grande vallée. » (PÉ : 69) Il en va de même chez le narrateur des parenthèses de *Neige noire* puisque le texte se présente comme le corps du film imaginaire qui englobe le spectateur/lecteur : « Le spectateur se trouve, ni plus ni moins, dans la position fœtale, porté par le film qu'il regarde ou par les personnages; ce qui arrive à l'être porteur se rend jusqu'à lui, ce qui nourrit son géniteur le grise, ce qui l'éclaire l'éblouit. » (NN : 67) Toutefois, malgré son désir, ce que René Lallemand dit bien dans le premier roman est l'impossibilité de la réalisation du fantasme : « Maintenant, je veux sortir de ce ventre clos, comme un nouveau-né. Mais la lumière que je cherche ne luit nulle part ; en quittant les parois humides de ma prison, je n'irai pas vers le soleil, à moins que cet astre magnifique ne rampe lui-même au fond de l'eau. » (IM : 112) Ses paroles désignent ainsi le réseau de signifiants qui cherchent à nommer un état d'enfermement dans lequel évoluent les narrateurs aquiniens. Dans *L'invention de la mort*, le désir et l'impasse s'actualisent de manière dynamique dans la construction circulaire du roman, le narrateur se reconnaissant pris dans un « ventre clos » et dans « les parois humides de [sa] prison ». Le narrateur de *Prochain épisode* dit de la même manière se percevoir « [c]oincé dans [s]a sphère close » (PÉ : 18), « [e]ncaissé dans [ses] phrases » (PÉ : 5), état d'emprisonnement réel, mais aussi emprisonnement à cause d'une écriture impuissante à dire le réel. Or, en voulant inventer sa mort par le récit, c'est une certaine libération que le narrateur du premier roman cherche, mais la disparition dans l'eau du fleuve signifie pourtant le retour définitif et absolu au « ventre » symbolique qui l'enferme. La lumière ne « luit [donc] nulle part; en quittant les parois humides de [s]a

<sup>230</sup> Chez le narrateur de *L'invention de la mort*, le retour à la matrice originare, jusqu'à devenir la matrice elle-même, peut évidemment se lire comme un désir ardent et explicite de retour à un stade antérieur (vie intra-utérine), à la vie du sujet, mais aussi au stade de *l'infans*.

prison, [il n'ira] pas vers le soleil, à moins que cet astre magnifique ne rampe lui-même au fond de l'eau », à la manière dont le narrateur de *Prochain épisode* demeure à la fin tout aussi enfermé. Aussi, les éléments naturels que l'on retrouve dans l'œuvre se présentent-ils comme des représentants du rapport conflictuel à l'Autre, rapport qui engage la loi du Père nécessaire et incontournable. Le soleil, par exemple, vers lequel René souhaite tendre à ce moment — « l'astre magnifique » symbolisant la nécessité de s'assumer comme sujet —, désir qui pourrait l'arracher à celui de la disparition, lui fait violence, ce qu'il énonce puisqu'il dit avoir toujours eu une « haine du soleil » (IM : 123). C'est l'eau, quoique menaçante car mortifère, qui en dernier lieu l'attire : « Depuis, mes yeux ne se sont jamais habitués au soleil. Je le fuis depuis ma naissance. Ce que je veux retrouver, c'est cette course ténébreuse dans l'eau du fleuve, et tout ce que j'ai aimé dans l'intervalle entre ma venue au monde et ma mort prochaine. » (IM : 121)

### 3.1.3 La rencontre du fleuve et du corps de Madeleine

À travers la dualité des éléments naturels, tout comme à travers sa parole de manière générale, on perçoit chez René Lallemant une tension vive où l'apaisement est recherché pour qu'enfin le corps en souffrance n'ait plus besoin de parler : « Si c'était possible, je supprimerais dès maintenant ce commerce avec le réel. La mort est progressive et s'accomplit par étapes, asséchant tour à tour les multiples sources d'émerveillement qui coulent encore en moi avec la régularité d'un système sanguin. » (IM : 74). Tout au long de son parcours vers le pont de la centrale Beauharnois, le narrateur revit « par étapes » ce qui l'a animé sous la forme d'un deuil devenu récit, encore aux prises avec une tension entre la vie et la mort. Dès le début et tout au long de *L'invention de la mort*, la tension qui détermine l'écriture se manifeste particulièrement dans la relation qu'entretient René avec Madeleine Vallin, une amante beaucoup plus vieille que lui. Le récit de René se présente comme l'expression sans cesse renouvelée d'un ardent désir qu'il a eu de fusionner avec elle :

Quand je songe... ou plutôt, quand je songeais à notre maison de Rambouillet, je la décorais somptueusement d'un seul tapis de haute laine qui formait, dans mes prévisions futiles, un vaste matelas spongieux, un lit intégral dont nous ne serions jamais descendus Madeleine et moi, un lit sans draps, sans plis, sans limite. (IM : 26-27)

La vraie vie est interdite et se célèbre en lieu clos comme une messe noire. (IM : 35)



Ce corps qui me portait avec joie n'avait plus d'âge. Nous étions unis majestueusement, alors qu'il était midi dans toute la création, comme deux amants neufs, fraîchement jaillis du limon. J'ai aimé les jambes fraîches de Madeleine qui coulaient comme deux ruisseaux rapides et tout son corps, montagne dont je suis devenu le sommet brûlant et la lave finale... (IM : 36)

Le corps de Madeleine s'est offert à moi sous une forme antérieure et pure... (IM : 38)

Le désir de vivre dans l'absolu, fantasmé dans la fusion physique, est pour René Lallemant la « vraie vie interdite », « un lit sans draps, sans plis, sans limites ». Le narrateur dit y avoir retrouvé le corps de Madeleine offert « sous une forme antérieure et pure », où l'âge a su disparaître et où il a pu, l'espace de quelques instants, s'unir à elle, devenir le « sommet brûlant et la lave finale » à la « montagne » qu'elle représente. En plus d'être une représentante, au même titre que les autres femmes de l'œuvre, du registre problématique et complexe du féminin, le personnage se trouve aussi à porter le sceau de la figure maternelle en tant que désirée. Le désir pour le maternel se lit d'ailleurs dans un passage qui ne concerne pas Madeleine, mais la mère du personnage : « De son vivant [celui de la mère de René], je l'aurais enveloppée de démonstrations insensées, de baisers, de caresses, si je n'avais pas redouté de perdre son amour à force de lui prouver le mien. » (IM : 20) Lors de la première rencontre intime avec Madeleine, à cause de son corps, elle devient non plus seulement l'amante, mais aussi une représentante de la mère, la mère en tant qu'elle est liée symboliquement à la mort :

A-t-elle remarqué mon hésitation, ce temps infinitésimal dans ma course au but ? Ah ! son corps, à mes yeux, ne lui ressemblait pas. Elle l'avait emprunté à une vieille femme. Ce ventre vergeté, défait par trois grossesses, ces seins atrophiés, non ce n'était pas elle, ou plutôt ce nu ressemblait à une cruelle prémonition de la sénescence. Madeleine vivait avec le corps de sa mère. (IM : 18)

Si René éprouve d'abord une répulsion pour le corps de Madeleine, ce dernier sera plus loin « transfiguré » (IM : 38) et les rencontres vont se répéter dans de nombreuses chambres d'hôtel « en creux, comme un vase » (IM : 100), montrant que René est attiré malgré tout par ce qui s'y joue. Puisque le corps évoque la mort, les rencontres participent en partie à ce qui l'amène à vouloir se jeter dans le fleuve, où la chair de Madeleine devient un véritable « lieu » de captation mortifère :

Son corps *est trop présent* sous sa peau blanche qui le dissimule comme une soie usée et à demi transparente, sous laquelle on imagine un dedans d'os et de ganglions. [...] Ses jambes minces, son bassin d'enfant, les plis de son ventre et cette vulve solennelle m'ont été soudain donnés dans leur durée charnelle, dans le mouvement même de la vie vers sa décadence. Quand elle fut étendue près de moi, j'ai retrouvé, sous le couvert des draps, une odeur de sang bouilli, semblable à celle qui devait monter de l'humus des grands champs de batailles, au crépuscule... Qu'ai-je fait alors quand, j'ai reconnu cette odeur qui me venait, à travers Madeleine, de toutes les femmes qui m'ont engendré [...] [...] Les juifs ont compris que le sang des morts-nés est impropre à l'amour et l'ont déclaré tabou. (Je souligne. *IM* : 76)

La rencontre du corps vieilli devient donc celle du réel de la chair et de la putréfaction à venir par l'« odeur de sang bouilli » comparée à celle de « l'humus des grands champs de batailles », odeur de « toutes les femmes qui [l']ont engendré », celle évidemment du sang menstruel. Le corps de la femme-matrice se présente ainsi porteur de la mort dans lequel René se perçoit comme un des « morts-nés », auquel il retourne sans cesse. Il reconnaît son odeur<sup>231</sup>, mais ne peut s'y arracher et rejoue le même parcours que celui qui l'entraîne « par étapes » (*IM* : 74), à travers ses circonvolutions narratives, vers sa propre mort dans le fleuve.

### 3.1.4 Le désir interdit de l'Autre : la mort, le maternel et le féminin

Le personnage de Madeleine, lié de près à la mort, permet de lire la dimension incestueuse du roman, le rapport à l'archaïque, interdit, d'où pourrait naître *autrement* dans le fantasme le narrateur : « Ce long voyage, à travers les cours d'eau du monde et jusqu'au fleuve antique, aura opéré ma transsubstantiation : je serai un autre... » (*IM* : 125). Le rapport sexuel devient ainsi un « lieu » de transgression de la Loi qui va bien au-delà d'une loi qui serait strictement sociale, transgression de la Loi de l'Autre : il est désir interdit puisqu'irradiant le sacrilège, celui d'une vérité qui concerne la jouissance et le désir de mort. Dans la logique aquinienne, le rapport de René à Madeleine s'avère déréalisant, il se présente comme un « lieu » où, dirait-on, quelque chose jouit trop, qui défie la nécessité de la

<sup>231</sup> L'odeur du corps féminin est associée à la mort ailleurs dans l'œuvre, sans la présence du sang, notamment dans *Trou de mémoire* : « oui, dès l'instant où elle a fait son apparition et dès l'instant où je suis entré en elle, une odeur de morgue s'est substituée au parfum délicat de Joan et, au fond de l'orgasme incohérent et divin, ce n'est pas l'amour que j'ai touché, mais la chair durcie d'un cadavre qui, par sa présence insolite, présageait un projet de meurtre absolu... » (*TM* : 50) Dans ce cas-ci, l'odeur est soit une projection du meurtre que va commettre P.X. Magnant, dans l'espace-temps où il rencontre Joan et que se produit la rencontre sexuelle, c'est-à-dire avant le début du roman, ou encore l'odeur de sa propre mort qui ouvre à une lecture politique.

castration symbolique, à l'image de la parole et des scènes fortes de l'œuvre. Le *trop-de-jouissance* est ce que, dans *Neige noire*, Nicolas va condamner et pour lequel aura lieu le sacrifice de Sylvie dont la véritable identité se révèle dans l'inceste, mais on se rappelle qu'il est appelé par elle. Reste que l'œuvre ne résout pas le problème du *trop-de-jouissance* avec le suicide de René ou encore le sacrifice de Sylvie, mais qu'elle ouvre une boîte de Pandore où la réflexion est sans cesse réactivée par le texte et ses mises en scène qui répondent au corps poétique circonvolutif et fragmenté. Dans *L'invention de la mort*, au-delà de l'analyse œdipienne que le narrateur évoque lui-même — « Je sais bien que ces mots qui me traversent l'esprit ont une explication freudienne » (*IM* : 9) —, le désir incestueux rejoint aussi le processus d'écriture de l'œuvre qui cherche sa propre matrice féconde au cœur même d'une puissance pulsionnelle frôlant l'abîme de l'interdit et de la mort. Les narrateurs, en allant à la rencontre de l'Autre avec l'autre, cherchent à se reconnaître eux-mêmes dans l'acte d'écrire, mais manifestent aussi le désir de se perdre. Dans *Prochain épisode*, on se rappelle que la recherche de K coïncide avec l'écriture en train de se produire : « Qui es-tu, sinon la femme finie qui se déhanche selon les strophes du désir et mes caresses voilées ? » (*PE* : 27). La femme « finie », territoire à conquérir, est le « roman futur » qu'il ne peut « déjà plus [...] rattraper » (*PE* : 7) et qu'il ne rattrapera pas dans le cadre du roman lui-même : « Non, je ne finirai pas ce livre inédit : le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra » (*PE* : 166). Dès le départ, le narrateur révèle le lien entre l'écriture comme lieu où se joue la perte, K et la figure de l'eau :

Pour la première fois, nous avons entremêlé nos deux vies dans un fleuve d'inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du Lac Léman. C'est autour de ce lac invisible que je situe mon intrigue et dans l'eau même du Rhône agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre. (*PE* : 8)

Rappelons d'ailleurs que si K représente le roman à écrire, Joan-RR dans *Trou de mémoire*, Christine dans *L'Antiphonaire* (plus directement car c'est elle qui prend la parole) et Sylvie dans *Neige noire* apparaissent toutes comme des représentantes de l'écriture comme « lieu » à la fois mortifère et salvateur. La femme-écriture devient une manière de nommer ce qui

échappe en partie à la symbolisation, interdit où le sujet qui tente de le nommer ne peut que buter sur une impasse et ne produire qu'une écriture fragmentaire<sup>232</sup> :

Elle [Joan] anime tout ; elle est le *foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille*. (Je souligne. TM : 165)

Mais comment dire., je n'ai pas tellement de style, j'écris sans style, ce qui probablement explique la sinistre spasmophilie graphique à laquelle je m'abandonne : on croirait, de l'extérieur, que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise en diverses séries atonales et entrecroisées de mots et de symboles (AN : 229).

Sylvie est la femme-femme, le miroir de l'amour, le vaisseau creux de Snaebjørn, l'œuvre des œuvres. Depuis le début et pour un temps encore, Sylvie est la structure porteuse du film : tout se réfère à elle, tout se greffe sur sa peau, tout se mesure par rapport à elle. (NN : 46)

L'image signifiante de la statue de sel participe de l'impossibilité de saisir la femme-écriture, une femme-écriture reconnue comme procédant du sujet. Elle apparaît d'abord dans *L'invention de la mort* : « J'étais statue de sel, comme cette femme qui s'était retournée vers son passé. Mes cellules vivantes s'étaient cristallisées en flocons de sel. Femme de Loth, je ne bougeais plus, j'étais capté sur le vif, en flagrant délit de regarder Sodome en flammes. » (IM : 48). Elle revient également dans *Prochain épisode* (83) et dans *Neige noire* (192), ce qui révèle son importance<sup>233</sup>. Dans le premier roman, le narrateur se compare à une statue de sel au moment où il fantasme de changer de posture et où il se décrit subitement comme une femme, pétrifié par le fait d'avoir tenté de regarder ce qu'il ne faut pas voir. Dans le deuxième, le motif revient à cause du « charme maléfique de H. de Heutz » (PÉ : 83), le personnage que poursuit le narrateur à la demande de K, mais dont il n'arrive pas à s'emparer ; et dans le dernier, il s'agit d'un moment où les personnages apparaissent ainsi pétrifiés aux yeux du spectateur qui ne doit pas voir la jouissance d'Éva et de Nicolas, qui doit en être privé. Dans les trois cas, on perçoit la dynamique de l'écriture devenue regard qui cherche à saisir, sur le plan du visible, quelque chose qui échappe et relève du réel, de ce qui

<sup>232</sup> « Il y a chez Aquin une présence insistante du corps religieux plaçant en travers du texte — tel le corps de Joan — quelque chose comme le fantasme secret d'une "féminité absolue". » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 65)

<sup>233</sup> Il s'agit d'une référence à l'épisode connu de la *Genèse* (19, 26) où « la femme de Loth est transformée en statue de sel après avoir regardé derrière elle Sodome en flammes » (IM : 158).



fait « trou » dans la représentation du monde. L'anamorphose que l'on retrouve dans les romans aquiniens, non étrangère à la Femme, en rappelle particulièrement l'enjeu :

Baltrusaitis a défini l'anamorphose comme une projection de l'invisible dans le visible, un mouvement d'anéantissement et d'apparition, voire une expulsion de la forme formée hors d'elle-même par un décentrement de la perspective, un déplacement du regard [...].

L'anamorphose consiste à produire, dans la représentation, une déhiscence du visible par projection d'un corps qui n'accède à l'incarnation que depuis un lieu indécidable, irrepérable dans la toile. [...]

L'entre-deux-voix [où se situe le temps du roman], somme toute, est cette place de l'Autre; place du lecteur qui met au jour le « baroque originaire » du temps. L'anamorphose procède de façon à ce que le passage de la représentation à la figure anamorphosée produise un effet de retour vers la représentation. Un retour qui s'effectue à partir du trou énigmatique qui la traverse sans lui appartenir. La réinscription de l'objet anamorphosé dans la toile fait « battre » deux temps, et le regard est expulsé hors du visible, enlevé, arraché, foudroyé par l'horreur d'un rapt.

Ce que provoque l'anamorphose, c'est un surgir entre deux temps par lequel un sujet se fraye une voie à travers la violence convulsive de la mort<sup>234</sup>.

Cette violence du voir se retrouve dans deux autres mythes présents chez Aquin : Orphée qui perd sa bien-aimée parce qu'il s'est retourné pour la regarder avant de sortir des enfers — K est la « noire Eurydice » (16) dans *Prochain épisode* —; Méduse, le personnage de Sylvie dans *Neige noire* signifiant la jouissance interdite (inceste avec le père) qui pétrifie celui qui la regarde. La conquête de la femme, par l'écriture dans *Prochain épisode*, mais aussi par la violence dans *L'Antiphonaire*, *Trou de mémoire* et *Neige noire*, représente le désir du sujet qui cherche à rencontrer, dans toute l'effraction que cela suppose, l'Autre réel. L'impossibilité de réaliser ce désir devient non seulement le point de butée, mais également le moteur du texte, de la même manière que le désir de possession s'écrit par la vivacité du langage, au-delà de « l'alphabet » qui « enchaîne », où le « roman futur » désiré n'est pas encore écrit (*PE* : 7) et ne peut pas l'être *totale*ment.

Le narrateur des parenthèses de *Neige noire* fait une réflexion qui exprime le désir mêlé au constat, à la fois lucide et déçu, voire désespéré, de l'impossibilité de parvenir à rencontrer l'Autre, ce qui se joue dans le rapport à l'autre :

<sup>234</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 67-70.

Quand on objective le temps, c'est qu'on parle du temps des autres et, par conséquent, de l'espace qui nous sépare des autres. En amour, si réduit soit cet espace, il n'en figure pas moins l'infranchissable frontière entre deux êtres. Le temps intérieur de l'autre ne peut être perçu, au plus fort de l'extase, que comme l'espace irréductible qui sépare deux amants, les confine à des caresses superficielles et *leur interdit la vraie fusion*! Il est difficile de rendre tout ce qu'il y a de désespéré dans cette dernière phrase ; le pouvoir signifierait qu'on peut, par les artifices de l'écriture, surmonter l'inévitable spatialisation du temps qui fait qu'on vieillit en dehors de la durée de la personne aimée. [...] On croit pénétrer la personne aimée ; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes. L'amour, si délibérément intrusif soit-il, se ramène à une approximation vélaire de l'autre, à une *croisière désespérante sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer*. [...] L'existence tout entière se déroule en bordure du temps et sur des vagues qui menacent de s'ouvrir, mais ne découvrent jamais plus que ce qu'un ventre consentant ne découvre à celui qui l'investit. Ce n'est pas le temps qui fuit, c'est l'être qui se dérobe ; ce sont les autres qui fuient et semblent tous se fuir en marchant, faux prophètes, sur les eaux incassables de la mer de Barents. La peau de la personne aimée voile tout, même cette personne qu'on croit connaître parce qu'on a participé à un même délire d'obscurité et de plaisir. [...] *le mal d'être sur l'écorce impénétrable du réel* (Je souligne. *NN* : 202-204).

Tout comme le langage, le corps constitue la limite, « la peau [qui] voile tout » et ce corps désiré est chez Aquin d'abord et avant tout féminin. Comme on l'a vu avec *Neige noire*, c'est au féminin qu'est supposé un savoir que cherche à faire advenir l'écriture et qui coïncide avec ce qui échappe à la symbolisation<sup>235</sup>. Les figures féminines sacrifiées sont explicitement nommées selon cette logique, notamment dans *Trou de mémoire* et dans *Neige noire* :

Joan me hante. J'ai peur. Ce corps désemparé qui repose dans son cercueil tropical, au milieu même de ma fausse joie, je me souviens qu'il porte un nom et la marque indélébile de mon étreinte. J'ai tué Joan ; je l'ai bel et bien tuée avec une préméditation proportionnelle au désir qui me hantait, juste avant, de perforer la grille humide de son ventre. Meurtre qualifié par le désir qui l'a honteusement précédé... Joan ! (*TM* : 29)

Coupe franche à un gros plan de Sylvie, l'air suppliant. Contre-champ : Nicolas, angoissé par le retour de Sylvie dans la structure du présent, retire sa main et la regarde [Éva]. (*NN* : 152)

Sylvie, revenante, remonte le précipice en inversant la chorégraphie de sa chute ; l'image se résorbe dans sa propre annulation. (*NN* : 204)

Ces femmes sont menaçantes, puisqu'elles reviennent hanter les narrateurs après les meurtres et deviennent ainsi les représentantes de ce qui leur échappe définitivement et semble relever

<sup>235</sup> Dans *L'invention de la mort*, le langage féminin est d'ailleurs désigné comme « elliptique » (*IM* : 78).

de l'Autre réel. L'amante et la mère se rejoignent dans le fait que la figure de la Femme est représentante de la matrice imaginaire, mais surtout de ce qui est non-symbolisable, de la jouissance et qui fait violence au sujet puisqu'elle se présente ainsi imprenable.

Animé par le désir de l'absolu et de l'impossible, le parcours du sujet entraîne un narrateur comme René, dans *L'invention de la mort*, vers le suicide. Tout au long du récit, ses souvenirs le ramènent à Madeleine. Loin d'être idéal, leur rapport, ce qu'il en raconte, dit la jouissance mortifère qui s'y joue et qui, encore une fois, illustre le processus d'écriture aquinien :

Le plaisir ne s'évoque pas sans douleur. Où est l'extase ? Dans cette agonie frémissante qui a débouché sur une mort semblable à toutes les morts, ou bien, au début de tout, dans ce court instant où j'ai glissé en son corps comme un navire en détresse. [...] [J]e descends à nouveau dans cette nuit totale sans astre et sans aurore, enfermé dans un ventre blanc. (IM : 38-39)

La jouissance que René retire de son rapport à elle coïncide donc avec la mort, il est « agonie frémissante » à laquelle le suicide seul peut apporter la délivrance. Par leurs relations sexuelles, il orchestre sans cesse sa disparition puisqu'il glisse à chaque fois « dans cette nuit totale [...] [...] enfermé dans un ventre blanc ». Que ce soit en allant retrouver son amante plusieurs fois par semaine dans des chambres d'hôtel ou en se rendant à la centrale Beauharnois, René Lallemand est pris dans une dynamique où la jouissance le domine et le mine, ce qui constitue le nœud de son récit :

Je désire ma défaite, comme j'ai désiré Madeleine, cet après-midi encore, sur mon lit de mort (IM : 116).

Je me suicide, justement, parce que ma vie pourrait continuer comme avant et parce que je suis fatigué, très fatigué de naître et de mourir deux fois par semaine, en fin d'après-midi, dans les bras de Madeleine. (IM : 113-114)

Le narrateur énonce un rapport à l'autre, objet de désir, qui se confond dans le roman avec l'Autre. La jouissance sexuelle qui a le pouvoir de le *guérir de sa mort* dans ce que René recherche devient « une jouissance sexuelle indéfinie », un « spasme infatigable » (IM : 22), « orgasme qui [lui] semblait la seule forme d'existence encore tolérable » (IM : 86), « la seule rédemption possible » (IM : 91). Il s'en dit excédé et énonce par le fait même *l'autre*

*jouissance* qui l'anéantit, ce qui produit une sorte de va-et-vient entre le désir de mort et le désir de renaissance :

j'ai peine à considérer ma vie autrement que comme un seul plaisir plus ou moins interrompu. Tout le reste est irréel, qui ne coïncide pas avec ma jouissance. (*IM* : 8)

Je ne connais de ma vie que les temps morts. Aucun souffle ne m'anime sinon pendant nos trop rares extases. Rien de continu en moi, mais la mort devenant une habitude, la vie un plaisir volé au hasard. (*IM* : 21)

Les cernes mauves, et le poids invisible qui tire les lèvres vers le bas, c'est Madeleine. (*IM* : 5)

Dans le récit, une scène de possession montre que la violence, dirigée vers celle qui est désignée comme la cause et l'origine du désir de mort, apparaît vitale tout en étant menaçante puisqu'elle peut se retourner à tout moment contre le narrateur. En voulant posséder Madeleine, l'amante, par un cunnilingus qu'elle ne désire pas, René finit par être à nouveau confronté à l'impossible qui le mine :

Mon baiser se modelait sur son objet mouvant et, comme par l'effet d'une transfusion, je *devins blessé* mystérieusement à l'image du corps de mère sur lequel je m'étais jeté comme un enfant qui remonte la fuite du temps, vers cette bague noire d'où s'échappe et où retourne tout homme. *Chaque étreinte est un retour, mais le retour est impossible, de la même façon qu'il est impossible à la fois de posséder et de perdre.* Ce jour-là, tandis que Madeleine se gonflait seule et que je lisais avidement sur son ventre les érosions du temps, *je me suis perdu*. Après son cri unique, je dormis un peu la tête au creux de son ventre par où je suis venu au monde. Après des années ou des secondes d'amnésie, j'ouvris les yeux et me retrouvai enlacé par deux cuisses magnifiquement dessinées, comme si Madeleine, après m'avoir éjecté de la nuit de son corps, me retenait encore dans son étreinte pour me protéger de la lumière. Nous étions nus tous deux, liés désormais par un malentendu vital. (Je souligne. *IM* : 45-46)

Le rapport, représenté comme étant un rapport à l'origine, au corps maternel — ce qui constitue un véritable « malentendu vital » entre René et Madeleine — rappelle celui que le sujet de l'écriture entretient avec le réel, avec « la fuite » et « les érosions du temps », et qui le brise, dans lequel il est pris et qui génère de la violence. René Lallemand reconnaît de la même façon l'« étreinte » qui l'empêche d'accéder à la « lumière », la « nuit » du « ventre blanc » dans lequel il est « enfermé » (*IM* : 39). L'acte sur le corps de l'amante, nullement regretté par le narrateur, devient la tentative d'échapper à ce qui le détruit, depuis l'enfance, et qui peut se lire comme le fait d'être sujet manquant et divisé, éjecté et désirant du corps de la mère, pris dans un inévitable rapport au temps : « Aucune excuse ne peut me décharger de



ma honte, pour la simple raison que cela, je dois l'avouer, fut un plaisir pour moi encore plus qu'un accident et que mon geste, ce long baiser humilié, je le préparais en moi depuis mon enfance. » (*IM* : 46) Or, c'est à partir de sa volonté de s'emparer du corps de Madeleine, par un « corps à corps » (*IM* : 46) qui frôle à ce point du récit le viol et qui a tout à voir avec l'interdit de l'inceste, que s'orchestre sa perte. Il en vient assez tôt à reconnaître lui-même que son parcours érotique l'approche « chaque jour [...] de son frère funèbre » (*IM* : 46), cela dénotant le triomphe progressif du désir de mort qui apparaît être la délivrance de l'impossibilité à partir de laquelle il se constitue.

### 3.1.5 Le corps poétique fragmenté

Si *L'invention de la mort* écrit déjà la violence qui signe l'œuvre aquinienne de manière générale, c'est bien à cause du rapport impossible à l'a/Autre qui se joue sur le plan sexuel et érotique en correspondance avec la tension perceptible dans les textes entre l'écriture et le silence. La violence apparaît donc en partie salvatrice puisqu'elle s'incarne comme écriture et qu'elle permet au sujet de s'arracher au néant qui le menace et à la jouissance recherchée.

Dans *Prochain épisode*, la violence se présente dans cette optique :

Tuer confère un style à l'existence. [...] Déjà je brûle d'impatience en pensant à l'attentat multiple, geste pur et fracassant qui me redonnera le goût de vivre et m'intronisera terroriste, dans la plus stricte intimité. Que la violence instaure à nouveau dans ma vie l'ordre vital, car il me semble que, depuis trente-quatre ans, je n'ai pas vécu sinon comme l'herbe. (*PE* : 19)

Dans le rapport fantasmé à K, si la relation sexuelle engendre aussi une violence, « lutte serrée, longue mais combien précise qui [les] a tués tous les deux, d'une même syncope, en [les] inondant d'un pur sang de violence » (*PE* : 31), elle n'oppose pas le narrateur à celle qu'il étreint encore par l'écriture de son récit. Pour sa part, René fait partie des protagonistes masculins, tout comme P.X. Magnant dans *Trou de mémoire*, Jean-William Forestier/Robert Bernatchez dans *L'Antiphonaire* ou Nicolas Vanesse dans *Neige noire*, qui rêvent de s'emparer de la femme désirée par une violence destructrice et problématique, qui passe souvent par la parole autant que par des attentats physiques, à double tranchant puisque la violence se retourne contre l'autre aimé et contre eux-mêmes. La violence présente chez René Lallemand se radicalise dans les trois autres romans par les multiples agressions physiques, allant jusqu'au meurtre (sauf pour Jean-William qui, bien qu'il l'ait battue, ne tuera pas

Christine, mais visera plutôt son amant, Robert). Chez René, la violence envers Madeleine vient en partie du fait qu'elle est adultère, adultère vis-à-vis de son mari, mais inversement et doublement adultère par rapport à lui-même (ainsi qu'avec d'autres hommes imaginaires dont son jeune frère disparu, autre trace d'inceste). Parce qu'elle se présente comme une femme impossible à posséder totalement et non pas au sens d'une quelconque morale, Madeleine devient un objet à la fois haï et désiré : « Chère ennemie, il fallait te séduire et non te prendre aveuglément comme une ville hostile, sans même te dire combien je t'aimais. » (*IM* : 16) Du côté de la haine, les interrogatoires qu'il lui fait subir et lors desquels il lui demande, par exemple, de lui décrire la jouissance qu'elle obtient de son mari créent un effet à la fois de plaisir et de déplaisir, rappelant le rapport qu'il a eu au corps de son amante la première fois. Le fantasme se construit par le récit forcé que lui en fait Madeleine : « Des images précises et sordides venaient de s'imprimer au fond de ma conscience et m'obsédaient déjà comme un calque splendide d'un plaisir que je venais tout juste de connaître et dont notre nudité et le désordre du lit témoignaient encore. » (*IM* : 84) La violence des interrogatoires apparaît manifeste dans le récit de René :

Elle gisait sur le lit, et je la regardais sans émotion, comme l'assassin, j'imagine, regarde sa victime. Madeleine n'avait même plus son réflexe habituel de se couvrir la poitrine d'un drap ; elle s'abandonnait, nue, à la souffrance. Les aveux que je lui avais arrachés irriguaient mon cerveau de mille instantanés érotiques. Ces quelques heures de honte et de jalousie me plongeaient dans un véritable état de catalepsie.

Madeleine n'était plus, à mes yeux morts, celle que j'avais tant de fois possédée et que je venais de perdre, la veille encore, aux caresses de son mari. Les détails physiques de sa nuit infidèle m'empêchaient de la reconnaître ; au fond de ses réponses exaspérées, je n'ai pas cherché Madeleine, mais je ne sais plus quelle vérité sur sa trahison qui, une fois possédée, m'aurait libéré de son emprise. Madeleine n'existait plus. Son corps, capable de jouir par d'autres mains que les miennes, reposait sur le lit, abandonné à la douleur plus mollement que, la nuit précédente, à son injuste plaisir. [...] Madeleine s'estompait dans le clair-obscur de ma folie. (*IM* : 116)

La parole opère donc dans le même sens que l'acte sexuel et actualise le désir du narrateur qui n'a « qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire au fond, violer, salir peut-être » (*IM* : 41). Par ses actes (l'interrogatoire et la rencontre érotique), le narrateur tente d'accéder de manière violente à l'impossible, comme si la possession physique ou encore les aveux pouvaient lui transmettre une connaissance qui est du côté de la jouissance absolue supposée à la femme, en l'occurrence ici Madeleine, mais aussi de répondre à ce qui lui fait violence. À l'image de son narrateur, le sujet cherche par l'écriture à énoncer le même désir.

Dans l'œuvre, de manière générale, il y a une véritable obsession du sexe féminin comme étant détenteur d'une jouissance, véritable savoir interdit, tel qu'on l'a vu notamment dans *Neige noire* à propos du personnage de Sylvie. Le sexe, « bouche antique » (IM : 45), est désiré à cause de ce savoir sauf que rien n'arrive bien entendu à s'y signifier complètement, le sexe devenant pour cette raison un « lieu » de captation, le véritable ombilic du corps féminin qui rappelle le point aveugle du paysage :

Quand on approche de cette carpelle qui se trouve au fond de la *forêt pubienne*, tout ne peut être qu'allusif. Le spectateur ne saurait voir ce que Nicolas ne fait que deviner et toucher de sa langue, non plus qu'assister à un spectacle qui ne peut être donné puisque tout se passe dans la noirceur humide du ventre. (Je souligne. NN : 187)

Dans *L'invention de la mort*, le narrateur souhaite devenir le possesseur du sexe pour accéder au savoir interdit et se (re)trouver, mais il reconnaît que la pénétration ne lui apporte aucune réponse ou vision par rapport à ce qu'il imagine, Madeleine demeurant « impénétrable » :

Pendant des heures, j'avais posé mes questions et écouté ses mensonges, et soudain, réduit à mon commun dénominateur, j'ai désiré ce corps, riche de toutes ces *connaissances amoureuses*, capable de me ravir et de laisser prendre, étreinte pour étreinte! J'ai voulu me faire capter dans ses cerceaux, être surpris dans mon élan et devenir ambrosie pour ce vase de chair. Dans l'obscurité de la chambre, je ne distinguais que la peau de Madeleine, membrane impure et mystérieuse, pareille à la surface de la terre. J'ai enlacé Madeleine, pour la prendre, une dernière fois, comme Magellan a possédé la terre en traçant des ellipses sur son enveloppe. J'étais désespérément accroché à elle, pourtant je restais dehors, flottant avec elle vers les profondeurs. Je la tenais, mais c'est elle qui m'entraînait dans sa course, m'offrant, comme appui, sa peau impénétrable, mais aucun cri de défaite, aucun spasme qui m'aurait persuadé de ma puissance. (Je souligne. IM : 117)

Il n'est de possession que par le dedans et je reste dehors. [...] *Visiteur aveugle* je ne serai pas admis à habiter ma vraie demeure (Je souligne. IM : 117-118).

*Trou de mémoire* redit par les lieux géographiques l'impasse que représente le sexe féminin chez Aquin : « Lagos soudain m'attire, bouche sombre et avide au fond du golfe de Guinée, vulve masquée dont les lèvres supérieures me convient à la mort désolée que Bougainville a trouvée dans la bouche close d'un fleuve. » (TM : 104) L'obsession est donc palpable par la répétition de ce type de scènes où la géographie terrestre vient signifier la bordure du « trou ». Les narrateurs sont attirés par le sexe dans la logique où ils cherchent tous à saisir une vérité manquante et structurante, mais où ils ne demeurent que des « visiteurs aveugles ».



Pris dans un mouvement sur le pourtour du sexe féminin figuré, ce qu'ils veulent voir ne peut donc se révéler sur la scène où ils l'appellent, cela relevant d'un mirage<sup>236</sup>.

La connaissance interdite ayant trait à la jouissance féminine, le sexe en serait de manière imaginaire l'entrée, place de l'Autre désirée que le narrateur rêve d'occuper afin d'échapper à ce qui le mine et lui fait violence :

Ah! si je pouvais, à distance et sans entendre ses larmes, une seule fois violer son âme de femme adultère. Oui, je voudrais une seule fois m'identifier à elle, éprouver sa douleur, pleurer à sa place pendant des heures, devenir femme dans son corps et ressentir un vide cruel en moi, un vide qui me ferait crier tout haut (*IM* : 59).

Vers la fin de son agonie, le narrateur fantasme de briser les barrières du temps et de l'espace, pour voir l'amante jeune et vierge que fut Madeleine — d'un point de vue donc tout aussi impossible — et ainsi accéder à l'assouvissement d'un désir de totalisation :

Je vois, *de mon siège de mort*, le soleil de Providence chauffer tes jambes parfaites ; j'aime aussi tes seins d'enfant, tes épaules lisses, ton corps de vierge, palpitant sous un léger costume de bain...

Pour te posséder *tout entière*, il aurait fallu que je te possède sur cette plage, tout près de ces vagues à qui tu t'abandonnais sans retenue. Ma mémoire ne conserve aucune image de ce sable brûlant et de notre extase, et c'est cela qui me manque. Je voudrais violer ton âme de jeune fille, connaître ton premier désir. À qui donc ressemblait ton frère qui est mort noyé ? (Je souligne. *IM* : 109-110)

Dans le désir qui se fait violence, Madeleine en vient elle-même à disparaître puisque dans la scène précédente, après l'interrogatoire à propos de son mari, « Madeleine n'existait plus » (*IM* : 116), montrant que l'objet véritable du désir de René, ce par quoi il jouit véritablement n'est pas Madeleine. Par le jeu de la narration et non plus seulement par le viol ou l'acte érotique, le sujet tente de prendre la place supposée de l'a/Autre, ce qui rappelle le discours de Christine dans *L'Antiphonaire* et qui n'est pas étranger, dans le fantasme, au fait de jouir également de l'autre homme inconnu :

Il me regarde à nouveau comme tout à l'heure d'un regard haineux. Qu'ai-je fait pour le rendre si cruel avec moi? Je lui crie mon désir et il continue de nouer sa cravate placidement. J'ai besoin de lui. Mon ventre est tendu autour de son absence. (*IM* : 59)

<sup>236</sup> « Le vagin est bien connu comme organe, morceau du corps, mais il n'est pas reconnu, au niveau signifiant, comme *sexe féminin* », souligne d'ailleurs Serge André. (En italique dans le texte. Serge André, *op. cit.*, p. 15)



C'est toujours comme ça : il [William] me soupçonne — on dirait : à plaisir — de toutes les convoitises imaginables et d'une capacité incommensurable d'intentions lubriques qui ne s'adressent pas à lui. La vérité est sans doute plus désolante, puisqu'elles s'adressent — ces fameuses intentions lubriques ou hédoniques — à lui, rien qu'à lui... (AN : 42)

Le roman *L'Antiphonaire* en lui-même se lit comme l'incarnation du désir de faire parler l'a/Autre, la femme en l'occurrence, prise dans son désir vis-à-vis du masculin. Avec Christine, le point de vue devient, l'espace d'un roman, celui d'une femme qui jouit des autres hommes, de manière déréalisante et violente. Cela commence avec Jean-William qui la bat, mais surtout avec le pharmacien qui la viole à San Diego, Robert qui lui fait vivre d'interminables interrogatoires, puis, pour finir, le docteur Franconi qui la viole aussi, ce qui l'amène progressivement au constat de sa déchéance en tant que femme. Les occurrences où Christine se définit en réponse à la violence de l'autre masculin sont nombreuses. À la troisième occurrence, par analogie, l'espace géographique est d'ailleurs convoqué pour illustrer de manière hyperbolique la violence qui provient du rapport de la narratrice avec l'autre, ce qui rappelle celui du sujet avec l'Autre :

[I]a secondarité substantielle et éternelle de la femme depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. C'est vraiment de quoi rire : c'est tout simplement merveilleux et irrésistible. (Comme le féminisme se porte mal, je sens que je perds de plus en plus de lectrices. C'est bien dommage, mais que voulez-vous ?...) (AN : 62)

Et j'en parle à la troisième personne (en me surprenant à le faire — naturellement, peut-être...) parce que cette pauvre chienne c'est moi, Christine, médecin pour les pauvres, battue et rebattue par son mari, violée au passage par un pharmacien élégant, humiliée comme cela n'est pas possible de l'être... (AN : 78)

La côte pacifique érodée, escarpée, découpée violemment me convient car je lui ressemble : moi aussi, j'ai subi les secousses sismiques, les décrochements, les raz de marée, les rafales. La différence, c'est que, dans mon cas, c'est un mari qui m'a infligé toutes mes blessures ; dans le cas de cette longue côte effilochée, c'est un océan qui l'a découpée de la sorte... (AN : 116)

D'autres, entre-temps, ont abusé de moi, m'ont battue, violée, tuée mille fois, rebattue, frappée du revers de la main, ou plongée dans la tristesse (dépourvue de tout *impetus* renaissant) dans laquelle je nage sans jamais faire surface. Car je coule ; dans cette eau sale et polluée, je défie toutes les femmes de faire mieux que je ne réussis à faire... Mon Dieu, c'est proprement invivable, insupportable, intolérable, léthal ! Je ne savais pas que j'étais née pour cette carrière superbement interrompue, gâchée désormais, de philosophe des sciences... ou de penseur (j'adore les mots sans équivalent féminin). (AN : 144)

Il me semblait que, derrière cet écran d'interrogations supposément neutres, se cachait une volonté inavouable d'avilir Antonella... et en elle, tout ce qu'il y avait de femme en moi, tout mon passé, tous mes souvenirs que je lui avais racontés à Drummondville déjà... (AN : 176)

Bien sûr, je n'étais plus capable de contrôler mes réactions ; j'étais déjà tout en larmes, incapable de proférer un mot ni, à plus forte raison, une phrase... J'étais condamnée au silence, clouée sur place par son attitude dédaigneuse, hautaine, agressive... (AN : 177)

Dans un monde masculin, les femmes libres sont vite traitées de putain ; elles n'ont pas droit au bénéfice du doute, ni même à une sentence suspendue ! Rien à faire, l'homme ne juge pas — comme disait Péguy —, il condamne... C'est tellement plus facile, tellement plus commode, tellement plus sécurisant ! Le mal, la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes... (AN : 179)

je suis une sorte de gâchis vivant, un tas de pourriture qui ne fait que se prolonger (par quelle aberration ?...) sur les feuilles bidimensionnelles de celui qui découpe en tranche égales le cerveau de mon amour... Aïe !... (AN : 212)

Or, belle, je suis laide paradoxalement (du moins, en apparence) : dégradée, sordide, punie, déformée, sans aucune *consonantia*, sans équilibre, je suis une pauvre femme avouant la relativité de l'amour humain — je dirais même : professant, par mes actes désordonnés, que ma turpitude me résume et me définit. (AN : 225)

Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain... À ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis — paradoxalement — je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur<sup>237</sup>. (AN : 256)

La jouissance qui est supposée du côté féminin provient, on le voit, du fait d'être victime de la violence, ce que cherche à actualiser le texte par toutes ces représentations, mais aussi sa forme fragmentée, la figure féminine étant en étroite correspondance avec l'écriture. Christine, corps-écriture en acte, jouit elle-même d'un masochisme qui est lisible notamment dans les situations de viol :

<sup>237</sup> Christine va également s'identifier à un autre personnage de la fiction émergeant de sa thèse, celle de Renata, épileptique, qui sera elle aussi violée et condamnée injustement pour meurtre : « À la limite, je serais tentée de transformer ma pauvre vie en paralysie épileptique [...]. Je ne tourne pas quand je tombe, mais — oh, boy... — je tombe bêtement, sans prévenir, sur les carreaux, dans les escaliers, à San Diego et même sur le chemin vicinal entre Novara et Chivasso [...]. Mon nom est Renata Belmissieri, Italienne de naissance, née à Cremona, battue par ses parents, blessée par la vie » (AN : 28).

Mais cela fut affreux. Non seulement, je me suis vue violer par ce pharmacien qui m'avait si habilement droguée que je n'avais plus de force, mais après être tombée dans un sommeil profond (consécutif à mon *orgasme irrésistible* et peut-être à l'absorption d'un hypnotique dont je ne connais pas la formule), je me suis éveillée dans l'officine du pharmacien toute seule et j'étais nue. (Je souligne. AN : 76)

### 3.1.6 S'éprouver manquant

Le message énigmatique de *Prochain épisode* peut se lire dans la même optique que la jouissance supposée à l'Autre, c'est-à-dire comme un mystère que doit dévoiler l'écriture, ce que tente de faire un roman comme *L'Antiphonaire* en faisant parler une femme imaginaire.

Dans *Prochain épisode*, le narrateur parle du message en ces termes :

En butant sur cette équation à multiples inconnues que je dois résoudre avant d'aller plus avant dans mon récit, j'ai le sentiment de me trouver devant le *mystère impénétrable par excellence*. Plus je le cerne et le crible, plus il croît au-delà de mon étreinte, décuplant *ma propre énigme* lors même que je multiplie les efforts pour la saisir. Je n'arrive pas à réinventer le code de ce message ; et faute de le traduire dans mon langage, j'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer. Pourtant, j'ai beau couvrir de mots cet hiéroglyphe, il m'échappe et je demeure sur l'autre rive, dans l'imprécision et le souhait. (Je souligne. PE : 17-18)

L'énigme désigne ici le ventre de K et c'est ce que le narrateur rêve de retrouver, tout comme René rêve de posséder complètement Madeleine, ce qui n'advient pas. Les verbes au futur simple dans *Prochain épisode* inscrivent un pur fantasme non actualisé :

Tout finira dans la splendeur secrète de ton ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles. Oui, voilà le dénouement de l'histoire : puisque tout a une fin, j'irai retrouver la femme qui m'attend toujours à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre. C'est ce que je dirai dans la dernière phrase du roman. Et quelques lignes plus bas, j'inscrirai en lettres majuscules le mot : FIN. (PE : 167-168)

Le désir de rencontrer absolument la femme et de prendre sa place pour jouir de manière violente amène René dans *L'invention de la mort* à constater, tout comme le narrateur de *Prochain épisode*, son impuissance à savoir et donc à violer la pensée de Madeleine, ce qui l'arrache par le fait même au processus d'identification recherché, au savoir supposé à l'a/Autre :

Madeleine parlait-elle ainsi? Je ne sais pas. Je ne saurai jamais de quels mots elle désignait son amour ou son désir. [...] Son langage m'est plus hermétique que les hiéroglyphes dont on a couvert tant de sarcophages d'amants incompris. Je lui prête des mots pour imaginer un peu ce qu'elle dit. Je projette mon vocabulaire sur son âme, faute d'en connaître le dedans. L'envers de ses paroles m'est aussi inconnaissable que la définition exacte de son plaisir et le labyrinthe de tissus et d'orifices internes par lequel il monte en elle, toujours de la même façon, et dont j'ai été occasionnellement la cause vite oubliée. (IM : 61-62)

Représentation inscrite comme extérieure dans l'imaginaire des romans, « équation à multiples inconnues », « hiéroglyphe », la place de l'Autre est du côté de la femme-matrice reconnue comme structurant le sujet et lui faisant en même temps violence. C'est ce qui est en jeu dans la construction même de *L'Antiphonaire*, où le journal de Christine est un corps fragmenté intégré au roman. Dans *L'invention de la mort*, roman circulaire qui ne cesse de revenir sur les mêmes lieux, l'Autre est reconnu par le narrateur comme le structurant. Lors d'un épisode de folie raconté, qui précède son internement à l'Institut Prévost, ce dernier semble avoir fantasmé le « lieu » de l'Autre en lui : « Tout semblait atteint en moi, sauf ma bouche, muette il est vrai, mais étrangement vivace. Je suçais mon propre palais, je l'explorais sans répit, je le caressais de mille façons : ce qui me restait d'existence frissonnait dans les muqueuses de ma bouche close. » (IM : 47) S'il le reconnaît chez Madeleine, René, lui, se perçoit donc aussi comme porteur de la béance que tout son récit cherche à exprimer, béance par ailleurs « infécondable » :

Il m'est douloureux d'imaginer que des hommes sont portés par un grand élan, soulevés par une passion persévérante. Je suis fait en creux comme une matrice infécondable. Tout ce qui vient de vivant, je le prends ailleurs, mon plaisir au corps de Madeleine, mon humeur au scotch. Il me faut même voler les mots pour décrire des états de plénitude que j'effleure à peine et que d'autres ont vécu mieux que moi.

Il est bien normal que je sois toujours le plus inquiet des deux, car je suis réellement en reste. J'ai vécu à crédit comme un imposteur, sans jamais rembourser, sans rien donner en retour, mais que pouvais-je donner ? Je suis ruiné. Même les baisers, je ne les donne pas, je les prends, je les arrache, car ma bouche ne sait que recevoir... (IM : 21)

Le fait qu'« [i]l [lui soit] douloureux d'imaginer que des hommes sont portés par un grand élan, soulevés par une passion persévérante » le renvoie à son manque. René se perçoit manquant (« [j]e suis fait en creux », « je suis réellement en reste », « [j]e suis ruiné »), à l'opposé de ce qu'il imagine chez l'autre, le plus souvent masculin — mais aussi parfois féminin, ce qui complique la donne —, auquel répond la parole jusque dans la violence (par



l'utilisation des verbes prendre, voler, arracher). Cela peut en un sens éclairer le fait que René se fantasme par moments comme un corps féminin, c'est-à-dire un corps-trou, manquant, et par le fait même sujet à la violence. Il fantasme ainsi être un corps qui désire à son tour être violé, ici par Madeleine, ce qui n'est pas sans rappeler la fin de *Neige noire* :

Sous tes dents, j'étais démuni, abandonné comme courtisane, victime saphique livrée à ton emprise! Tu m'arrachais ma force, tu me castrais, ma chère amazone, et moi je ne me défendais plus. Jamais la passivité ne m'avait à ce point comblé. J'éprouvais à ta place cette capitulation totale qui prélude à cette volupté de la femme, alors que pour l'homme, le plaisir se conquiert. J'étais subjugué, humilié dans mon identité masculine, attentif à l'origine diffuse et lente d'un ravissement que nulle participation ne venait catalyser et *qui se resserrait de façon concentrique en un point oméga, percé soudain d'une grande aiguille qui m'atteignit au cœur*. Tout est survenu trop rapidement, car j'étais alors tout près de m'identifier à toi, Madeleine. J'éprouvais presque, dans ma défaillance, les contractions d'un utérus imaginaire... Mais le plaisir m'a réveillé brusquement de mon délire, et je me suis retrouvé identique à moi-même. (Je souligne. IM : 78)

L'identification de René au féminin apparaît comme un désir d'éprouver de manière passive la jouissance supposée du côté féminin qui convoque une certaine violence provenant d'un rapport de pouvoir, c'est-à-dire par la « *capitulation totale* qui prélude à cette volupté de la femme, alors que pour *l'homme, le plaisir se conquiert* » (je souligne). René est renvoyé à un manque-à-être qui le déstructure et l'entraîne vers des lieux mortifères parce qu'il ne peut faire autre chose que de chercher à éviter d'assumer que tout sujet est par avance manquant. Après ce long passage où il parle comme s'il était possédé, il se trouve à reconnaître encore une fois l'impossibilité d'être à une autre place qu'à la sienne reconnue comme déficiente, qui n'est ni celle de la Femme désirée, ni du masculin *conquérant*. Le fait de dire et de souligner le manque comme s'il s'agissait d'une posture déficiente, de *lâche*, inscrit néanmoins le désir d'être *tout*, le tout pour l'Autre, pour la mère imprenable, désir demeurant intact et souverain malgré — et sans doute à cause de — l'impossibilité de le combler :

Je ne serai jamais cette femme trop fragile, pleurant sur un lit défait puisque j'ai choisi irrévocablement de m'identifier à son amant prodige qui a noué sa cravate sans émotion et s'est enfui *comme un lâche*. Je n'ai connu Madeleine que par les voies imparfaites de la possession. Si j'ai pénétré en elle, ce n'est pas comme le Dieu biblique sondait ses créatures, mais comme tout mortel l'aurait fait, son mari par exemple, par l'insondable vulve du mystère. Qui est Madeleine ? Je ne le sais pas... (Je souligne. IM : 63-64)

### 3.1.7 L'au-delà de la sexuation

Comme on le voit chez René Lallemant, mais qui s'observe chez d'autres protagonistes de l'œuvre, le sujet est préoccupé par la différence sexuelle, sentant que s'y joue là l'énigme du manque. Sur le plan de la sexuation, un mouvement s'inscrit donc dans les textes, crée un circuit où les places sexuées apparaissent continuellement interchangeables puisque la différence devient la scène où l'a/Autre est à conquérir. Ce rapport avec lequel est aux prises l'énonciation — lisible dans les répétitions circonvolutives ainsi que dans les retours insistants sur certains « lieux » — révèle que l'écriture cherche à rencontrer et à disparaître dans le « lieu » de l'Autre qui pourrait lui permettre d'échapper à la castration symbolique et qui semble au-delà de la question de la sexuation elle-même. L'Autre, qu'il soit représenté par un protagoniste masculin ou féminin, est ainsi conçu dans une certaine puissance et apparaît de ce fait à la fois désirant et menaçant. Dans *Neige noire*, on voit très bien comment la femme se présente castratrice (ce qu'est aussi Nicolas en lui coupant le clitoris lors du meurtre) et détentrice de la même violence et du même pouvoir que les protagonistes masculins. Malgré le fait que l'on puisse associer la violence de Sylvie, dans la scène qui va suivre, à sa réaction à la violence de Nicolas qui veut lui arracher le nom de son amant — la clé permettant de soulever le voile sur l'inceste —, la violence se lit dans la perspective où l'a/Autre, ayant échappé à la castration, semble détenteur d'une toute-puissance imaginaire et fantasmée :

La main de Sylvie glisse sur la table de chevet, enroule le collier du pendentif à son poignet. La caméra recule vite et donne un plan général du lit. Sylvie a un genou posé sur le lit et elle se penche sur Nicolas à l'instant où il éjacule en se plaignant. Sylvie frappe violemment Nicolas avec le pendentif qu'elle balance au bout de son collier. Le premier coup atteint Nicolas dans le dos, car il s'était tourné en éjaculant. Il émet un grand cri de douleur ; il se retourne consterné vers Sylvie, mais le pendentif vient s'abattre sur son ventre. Sylvie est déchainée. [...]

Sylvie pleure à chaudes larmes comme si elle était en proie à la terreur. Toute sa douceur s'est transformée brusquement en une rage aveugle. Nicolas est toujours sur le lit. D'un geste éclair, Sylvie le frappe en visant le bas-ventre. Il pousse un cri d'horreur en sentant le sang de son pénis couler sur ses cuisses et dans ses mains. Coupure. (NN : 42)

La scène revient aussi plus loin, donnant l'impression que Sylvie représente le film-texte qui désire porter un coup au lecteur-spectateur, coup à l'image même de ce qui se produit

réellement par les effets fragmentaires du roman *arrachant* ou, à tout le moins, occultant des morceaux de la représentation et empêchant donc une certaine lisibilité/visibilité de la diégèse. Le lecteur-spectateur devient le représentant imaginaire du destinataire de la violence :

Le pendentif de Sylvie traverse la verrière, laissant tout autour de sa moulure un collier de tessons. Un autre coup du pendentif fait voler en éclats une partie de ce qui tenait encore. Le foyer de l'image est sur le noir enfer, si bien que le spectateur ne voit pas d'où vient le coup. Une autre fois, le pendentif s'abat et fait se volatiliser les derniers fragments de la verrière. Au second plan, Sylvie apparaît. Elle est prise en contre-plongée. Sylvie ne porte qu'un slip et un soutien-gorge. Elle a un genou posé sur le lit et, de son bras droit, elle ramène son pendentif vers le milieu de l'image. (NN : 168-169)

Les personnages féminins sont donc aussi parfois présentés en tant que doubles de certains protagonistes masculins dont les postures, dans le rapport de pouvoir, peuvent s'inverser. Il s'agit d'un dédoublement qui travaille d'ailleurs les romans dans les multiples jeux énonciatifs. Ainsi, « l'intrigue du roman se déploie comme un tissu parsemé de lacs, comme une étoffe tragique par laquelle Pierre X. Magnant et Joan sont entrelacés au même titre que deux motifs de cette armature double, l'amour puis la mort » (TM : 164), de la même façon que « Sylvie chevauche Nicolas qui a posé ses mains sur les seins de son amante. Loup des marées, Sylvie est bercée et se laisse bercer par Nicolas. C'est elle le marin et lui la mer. Mais c'est lui le marin aussi et elle la mer renversée, l'opacité insondable et houleuse qui porte le *Nordnorge* dans ce jour infini » (NN : 70). Dans *L'invention de la mort*, Madeleine finit par être désignée par René comme sa « sœur, [son] grand fleuve obscur » (IM : 140) dans la jouissance infinie qui est recherchée, dans ce qui, de l'Autre, est désiré. Dans les moments où cela se produit, Madeleine devient temporairement pour René la possibilité de fantasmer le dépassement du fait de s'éprouver manquant :

Madeleine s'est étendue sur moi, si bien, je me rappelle, que j'avais le sentiment que mon sexe déchirait le ciel, touchait Madeleine en son zénith, sans la dominer tout à fait, car sa voûte lactée se mouvait selon mon ascension. Mon sexe devint ainsi la mesure de tout, le chiffre d'or de ce plaisir insondable qui aliénait Madeleine et dont l'effluve sur mes cuisses me rendait femme. Je me trouvais ainsi *doublé par cette inversion provisoire qui m'ouvrait deux paradis à la fois...* (Je souligne. IM : 75)



Par l'acte sexuel, c'est donc à rencontrer l'Autre que cherche avant toute chose le narrateur du premier roman, tout comme celui de *Prochain épisode* qui en fait une représentation de l'acte d'écrire, et c'est ce qu'il me semble impératif de souligner. Au cœur du fantasme de totalisation et de toute-puissance, qui se présente par éclats dans le récit de René Lallemant, il y a là précisément ce qui lui fait violence et l'amène à la mort par la disparition dans les eaux du fleuve. Le suicide est l'acte ultime par lequel, pris comme les protagonistes masculins prennent les femmes de l'œuvre, il imagine devenir enfin, par un renversement, « l'envahisseur » :

L'eau du fleuve m'envahira par la bouche et les narines, puis, sous l'effet de cette imprégnation, glissera sous mes paupières comme une larme et m'emplira le crâne, puis elle possédera mon sexe par une infusion excessive qui le rendra méconnaissable. Sa caresse patiente visitera toutes les fissures de ma peau, coulera entre mes tissus comme une hémorragie interne, et tout ce qui contient, en moi, contiendra de l'eau. Je serai vase, outre, putain. Possédé enfin par le dedans, je m'identifierai à mon envahisseur : je deviendrai semblable à lui : coulant, insaisissable, profond. (IM : 120)

Mais quel est donc cet « envahisseur » auquel René Lallemant cherche à s'identifier, qui semble s'inscrire autant du côté du masculin que du côté féminin et dont les caractéristiques rappellent l'eau du fleuve, « coulant, insaisissable, profond » ? N'est-ce pas pour signifier que « l'envahisseur », c'est l'Autre dans les divers registres qui le composent, l'Autre symbolique tout comme l'Autre réel ? En ce sens, la figure de la femme avec laquelle le narrateur est aux prises répond d'une certaine manière à la posture masculine au sens où les deux peuvent représenter ce qui lui échappe, mais différemment, le masculin étant davantage assimilé à la Loi et le féminin, au réel ; ce qui explique en partie la représentation du masculin, qui apparaît bien souvent du côté du pouvoir par la force et la violence provenant du sexe. Selon la narratrice de *L'Antiphonaire*, le sexe masculin est effectivement « inamovible comme un juge » et pénétrant comme une « douce épée, comme une dague médiévale » (AN : 74), ce qui correspond à l'image de Robert, « dur et implacable » ainsi que « parfait, digne, impeccable, fort et très indépendant » (AN : 90) ou encore à l'image de Jean-William brandissant « un pistolet gros comme son pénis érigé sans pudeur... » (AN : 212). Or, notons que, malgré le fantasme, les narrateurs aquiniens (dont P.X. Magnant) qui cherchent à s'ériger dans cette puissance sont toujours ramenés à leur manque et à un état qui les conduit plutôt à vouloir se dissoudre dans l'Autre, à retrouver le réel innommable qui semble perçu du côté de l'autre féminin (P.X. Magnant finira lui aussi vraisemblablement par se suicider sur la route, tout



comme Jean-William d'ailleurs qui « s'est tué en auto sur la route, près de Saint Lazare », AN : 263). Le suicide serait donc une façon de représenter et de nommer le désir de colmater la perte originelle et d'éviter par là la nécessité de la castration symbolique.

Dans *L'invention de la mort*, c'est le personnage de Jean-Paul qui incarne une posture masculine toute-puissante faisant violence au narrateur et avec lequel il entretient un rapport problématique dans lequel il se considère perdant :

L'autre, le troisième habitant de mon paysage, c'est peut-être moi en tant que rêveur d'une fuite irréaliste dont j'étais aussi l'acteur... Cette explication ne tient pas. Il y avait quelqu'un d'autre que mon double. Cette présence m'obsède encore et il me semble qu'en cherchant je pourrais identifier cette ombre, cachée dans les herbes touffues plus sûrement encore que derrière un rideau... [...] Ah ! si je pouvais ajouter enfin un visage à ce corps invisible, étendu dans l'herbe, tout près de la rivière fuyante qui coulait dans mon sommeil... [...] L'étranger que je cherche follement à reconnaître n'est pas dans le tableau lui-même, je le sens bien, mais à côté, en dehors de ce rectangle d'illusion qu'il domine en spectateur comme Jean-Paul, depuis des années, se tient à mes côtés et me fait peur ! (IM : 51-54)

Dans le combat à finir, le narrateur dit bien qu'il doit le supprimer, mais qu'il n'y arrive pas, notamment puisque l'autre, ici Jean-Paul, est aussi aimé et désiré et qu'il fait partie intégrante de la vie de René. C'est aussi parce qu'en tant qu'Autre, il apparaît toujours plus fort que lui, comme détenteur d'une puissance que ne peut avoir le narrateur :

Je pars le premier faute d'avoir eu l'audace de le tuer. Au fond, j'aurais dû le supprimer, par un stratagème habile, pour me délivrer enfin de son pouvoir sur moi.

Si je m'arrêtais, comme j'ai renoncé à le faire, pour lui téléphoner, je lui dirais tout simplement : « Je t'aime Jean-Paul, pardonne-moi. Tout cela est de ma faute... » (IM : 71)

Après *L'invention de la mort*, *Prochain épisode* revient à un rapport similaire, par la poursuite entre le narrateur et H. de Heutz, représentant encore plus radical du masculin en tant que responsable du fait qu'il se sent perdant, menacé :

Au fond de cette liquidité inflationnelle, l'ennemi innommé qui me hante me trouve nu et désarmé comme je l'ai été dans l'étreinte vénérienne qui nous a confirmés à jamais, K et moi [...]. Que vienne l'ennemi global que j'attends en dépérissant ! Que l'affrontement se produise et qu'advienne enfin l'accomplissement de la vérité qui me menace ! (Je souligne. PÉ : 29-30)

Tout comme René doute du « troisième habitant de [son] paysage », au fil de la lecture de *Prochain épisode* on est de même amené à douter de l'existence de « l'ennemi innommé », de ce qu'il est sinon un représentant de la place imprenable :

Comment démasquer un ennemi quand, par un paradoxe aberrant, on l'a éliminé d'une façon incontestable et qu'il n'existe pas ? (PÉ : 98)

Notre rencontre évitée tant de fois progresse selon des mensurations inédites. Plus il m'échappe, plus je me rapproche de lui. (PÉ : 140)

Puisque l'autre à abattre pour René Lallemand, sous les traits de Jean-Paul, peut apparaître comme un autre lui-même, intériorisé et haï, qu'il n'arrive pas à saisir, le narrateur de *Prochain épisode* comprend au fil de son parcours qu'il est peut-être en train de traquer sa propre ombre, son propre symptôme. Ici, c'est le désir du sujet de rencontrer le « lieu » même du symbolique qui se révèle, afin d'atteindre le réel, ce qui éclaire le motif de la poursuite, récurrent dans les romans d'Aquin, poursuite infinie qui ne peut qu'aboutir à l'échec.

En analysant *Prochain épisode* sur le plan de l'histoire et du politique, Jacques Cardinal éclaire la confusion importante et signifiante entre l'autre imaginaire et l'Autre symbolique à l'œuvre, cela concernant d'une part le personnage masculin qu'est H. de Heutz et le personnage féminin qui empêche le narrateur de tuer Heutz. Dès lors, la Loi symbolique du côté du père semble apparaître en correspondance avec la figure maternelle, ce que je trouve important à souligner en regard de ce que je viens de dire, mais aussi pour la suite :

La confrontation du narrateur avec son ennemi est donc structurée de telle façon qu'elle rejoue aussi celle de l'ambiguïté de son nom sur la scène de l'histoire : nom à la fois lisible et illisible, reconnu et méconnu. Structure où le sujet se méprend à l'égard de l'autre qu'il identifie au symbolique, à la loi, à l'Autre.

La confrontation se déroule ainsi telle une captation imaginaire au champ de l'Autre. Car, en attribuant à H. de Heutz le pouvoir d'omniscience, le narrateur l'a, de ce fait, mis dans une position imprenable. Il est en quelque sorte la figure de l'Autre intériorisée par le sujet comme celui qui sait, toujours déjà, ce qu'il pense. [...] Cependant, ce pouvoir d'omniscience attribué à l'a/Autre est peut-être aussi une figure de la mère. Dans la mesure où la métaphore paternelle, inscription et symbolisation de la différence sexuelle et subjective, achoppe à se réaliser, le sujet ne parvient pas à élaborer son désir à partir de l'interdit de l'inceste. Le nom du père ne tranche pas et, en ce sens, le maître de la loi dans *Prochain épisode* apparaît aussi comme le retour fantasmatique d'une mère despotique à qui on ne peut rien cacher, et surtout pas son désir ou son secret. [...]

Tout comme pour H. de Heutz qui reste inaccessible quant à son nom ultime, le narrateur ne parvient pas à nommer cette femme (qu'il confond encore avec l'Autre) au nom de laquelle est posée une castration symbolique, là où le roman demeure suspendu dans l'intervalle d'une fin qu'il ne maîtrise pas. Le visage innommable de l'a/Autre est donc aussi une "forme informe" qui, jetant son voile sur l'histoire, hante le narrateur jusqu'au vertige<sup>238</sup>[.]

Or, comme on l'a vu, la figure féminine qui s'érige dans le maternel fait surgir un rapport à l'Autre qui ne correspond pas seulement au symbolique, mais aussi à ce qui fait « trou », au réel qui en surgit et que l'écriture cherche à tout prix à rencontrer. C'est sans doute dans cette optique que les protagonistes vont occuper des places interchangeables, qui se répondent au-delà de leur sexualité dans l'imaginaire des romans. Tel un serpent qui se mord la queue, le narrateur de *Prochain épisode*, comme ceux de *L'invention de la mort* et des autres romans, en voulant retrouver la femme qui le hante, ou en voulant tuer l'autre, révèle encore une fois la complexité du rapport à l'Autre qui détermine le sujet, sur le plan érotique qui est donc le lieu d'une épistémologie impossible<sup>239</sup>. Le narrateur du premier roman, en allant se jeter dans le fleuve St-Laurent, cherche à transcender d'une certaine façon le conflit qui l'habite, à renaître, à devenir un autre jusqu'à fantasmer devenir l'Autre lui-même, c'est-à-dire s'échapper de ce qui le détermine, s'échapper *hors* de ces fameuses « frontières » qui lui redisent qu'il est manquant. D'ailleurs, malgré le fait que l'on puisse dire que le roman se termine par le suicide réussi du narrateur dans le fleuve, on ne peut en avoir la certitude puisque la dernière chose que l'on apprend est que sa voiture « dérape » (*IM* : 142) sur le pont, mais rien n'indique qu'elle tombe effectivement. Le silence qui suit peut donc s'interpréter de bien des manières, surtout quand on pense que les autres romans se terminent tous par le texte qui dit : « FIN ». Il pourrait s'agir de la trace du sujet de l'énonciation, de son désir renouvelé faisant que, si certains protagonistes disparaissent, il continue, lui, malgré tout de se débattre avec les signifiants et la jouissance que porte le corps d'écriture, en ratant

<sup>238</sup> Jacques Cardinal, *Op cit.*, p. 38-55.

<sup>239</sup> Anthony Wall souligne à juste titre : « Et c'est ici que l'ironie de l'écriture aquinienne se fait sentir, car c'est précisément dans ce lieu que les hommes s'enferment dans une impuissance épistémologique : ayant symboliquement voulu enfermer le savoir en enfermant la femme qui doit le livrer, ils ont fini par se couper eux-mêmes du monde dont ils auraient voulu rêver. C'est en faisant raconter ce monde par la femme dont ils sont coupés que l'homme aquinien se coupe lui-même du monde dont il rêve. On veut faire parler la femme, on se fait parler soi-même. » (« Hubert Aquin ou l'altérité impossible », dans *Sexuation, espace, écriture : La littérature québécoise en transformation*, sous la dir. de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson, Québec, Nota Bene, 2002, p. 325-326)

la transcendance-mort souhaitée qui serait l'aboutissement de la rencontre avec l'Autre. Dès le début de l'œuvre d'Aquin, *L'invention de la mort* incarne l'oscillation entre un désir de néantisation qui vise, dans sa part réalisante, la mort en vue d'une renaissance (par le ventre maternel et par l'acte sexuel qui le fantasme) et, dans sa part déréalisante, la mort comme anéantissement total et définitif dans l'Autre. Le roman qui éclaire en ce sens l'œuvre qui suivra est donc l'illustration d'un combat à finir entre la vie et la mort, où la parole cherche toujours à s'ériger contre le néant qui menace le sujet, ce qui crée la structure répétitive du roman : « tout désir, même celui de parler, est un désir de vivre. [...] [J]e sais que ma raison est faite et qu'il n'y a pas d'autre désir en moi que celui de la mort. » (*IM* : 50)

Si *Obombre* incarne la mort par le silence qui prend le pas sur l'écriture à la fin de l'œuvre, le sujet aquinien n'en a pas fini après son *Invention de la mort* avec le combat incessant qui le détermine, la même problématique revenant hanter les autres récits. Cela apparaît à la lumière même de ce qui fait la fragmentation du corps poétique aquinien où les circonvolutions et la parole débordante inscrivent le rapport à l'Autre qui entraîne sans cesse le sujet à se confronter à ce qui achoppe. Ce que cherche à dire l'œuvre aquinienne en passe ainsi par un symptôme qui ouvre la scène singulière à la scène collective, scènes agissant comme deux vases communicants. En effet, *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* vont réactualiser le rapport complexe à l'Autre sur la scène ambiguë et tout aussi problématique du politique qui rejoint la dimension érotique et violente de l'œuvre, mais aussi le théologique et le religieux qui s'inscrivent partout chez Aquin. Avec *L'Antiphonaire* et *Neige noire*, si l'œuvre semble s'éloigner du politique et d'une lecture de l'Histoire, il faut voir qu'il y a une continuité précisément à cause du fait que le rapport à l'Autre se déplace et se rejoue sur d'autres scènes dans toute la violence que cela implique. Ainsi, les derniers romans reviennent en quelque sorte à certains enjeux des textes narratifs non publiés du vivant de l'auteur, que ce soit *L'invention de la mort*, mais aussi le récit *Les Rédempteurs* ou encore certaines nouvelles attribuables à la jeunesse de l'auteur.



### 3.2 Du maternel au féminin : le sujet durassien et l'Autre

La mer est complètement écrite pour moi.  
C'est comme des pages, voyez, des pages  
pleines, vides à force d'être pleines, illisibles  
à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.

Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres.

Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*

#### 3.2.1 La figure maternelle comme scène originaire

Dans une perspective distincte de celle d'Aquin, on a vu que l'œuvre de Duras comprend aussi un roman issu d'une période précédant les textes qui ont davantage intéressé la critique et qui met en scène des motifs soulignant la nature et l'importance de l'Autre. Si *La vie tranquille* fut publié alors que *L'invention de la mort* ne trouva pas d'éditeur du vivant de son auteur, il y a dans les deux cas l'écriture d'un roman (pour Duras il s'agit du deuxième) qui révèle déjà, au commencement de l'œuvre, les « lieux » signifiants qui vont déterminer la fonction du sujet dans l'écriture et qui se retrouvent ailleurs dans d'autres textes. Aussi important dans la dynamique conflictuelle du rapport à l'Autre, le déploiement de la problématique du féminin se révèle néanmoins d'une manière différente de chez Aquin. En supposant que le manque fondateur soit un trait déterminant le sujet mis en acte par un corps poétique « troué », on pourrait penser que l'écriture se trouve nouée à partir d'une absence fondatrice relevant d'un rapport qui trouve son origine dans le maternel mis en scène dès *La vie tranquille*, mais aussi *Les impudents*, puis *Un barrage contre le pacifique*<sup>240</sup>.

<sup>240</sup> Le fait que la figure revienne dans ces romans, mais aussi tout au long de l'œuvre fait dire à Philippe Spoljar que « [c']est lorsqu'une disparition forme le socle d'un deuil impossible que le motif de la perte rencontre celui de la répétition. Dans un contexte plus étroitement pathologique, la perte, et ce deuil inaccomplissable qui en résulte, s'instaurent dans le rapport sans issue qu'entretient le sujet dépressif ou mélancolique envers l'objet maternel, faute d'une identification primaire (avec le père de la "préhistoire personnelle") suffisamment structurante. Il s'agit là d'une compréhension étroitement

L'œuvre révèle la place originelle, construite comme telle, de la mère, dont l'écriture porte la trace, et qui semble avoir des traits communs avec le traitement du féminin sans que les deux registres puissent être confondus. Certains personnages (et la mer en toile de fond de certains textes) vont incarner sinon évoquer la figure maternelle alors que d'autres personnages importants, tout en possédant des traits qui en rappellent la place, s'en distinguent et représentent davantage ce qui relève plus spécifiquement du féminin<sup>241</sup>.

Afin de saisir quel est le rapport au maternel, on comprend l'importance de romans comme *La vie tranquille* et *L'Amant*, écrits au « je », où figure la mère. Dans le premier (tout comme dans *Les impudents* qui le précède), il y a sur ce plan une nette différence avec *L'Amant* en ce sens que la mère existe aux côtés d'une figure paternelle et qu'elle ne prend pas une place aussi explicite que dans le roman de 1984, ou dans *Un barrage contre le pacifique* (non écrit au « je »), où le père est également absent. Pour sa part, *L'Amant* dit déplacer le cadrage des autres romans où il en est question : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles. » (A : 14) La place fondamentale de la mère (et des frères) s'y révèle comme un véritable moteur de l'écriture tout en demeurant un « lieu » qui parle toujours de l'impossibilité de *tout dire*. La narratrice énonce le rapport qu'elle entretient au maternel notamment par l'évocation de l'image de la traversée sur le bac qui semble appeler plus loin une photographie de la mère. C'est par l'image du corps que le rapport, conflictuel, se dévoile :

---

psychanalytique, qui rencontre et confirme, mais aussi féconde une orientation d'interprétation très largement suivie par certains critiques littéraires pour lesquels, dans la plus sobre formulation, "Marguerite Duras écrit dans la perte" [Catherine Weinzaenpfen, « Un Itinéraire de raréfaction », *Magazine littéraire*, no 158, mars 1980, p. 10]. » (*Op. cit.*, p. 69-70) Manière de dire également que l'écriture a pour dessein non pas d'éviter le manque, la perte, mais d'en faire même *sa vérité*, ce qu'incarnent la représentation et la poétique des textes.

<sup>241</sup> On comprend que cela ait particulièrement intéressé la critique. À cet égard, on peut souligner les travaux de Lia van de Biezenbos (*Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, 1995) et Christian Jouvenot (*La folie de Marguerite. Marguerite Duras et sa mère*, 2008) qui s'y consacrent complètement, mais la question est également abordée dans la majorité des études psychanalytiques. Je note également l'essai de Sylvie Loignon qui traverse de manière singulière cette question dans une partie intitulée « La représentation sous le regard de la mère » (*Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 17-126).

Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. [...] sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une forme brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, de l'esprit. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. Je prends le chapeau, je ne m'en sépare plus, j'ai ça, ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul, je ne le quitte plus. [...] Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. [...] Ma mère est au centre de l'image. Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. À ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est exténuée, qu'elle s'ennuie. Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, les enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissons les signes avant-coureurs, cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit. J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait. (A : 19-22)

D'abord, il y a dans ce passage le chapeau d'homme qui contredit la féminité des talons hauts ainsi que le corps d'enfant de l'adolescente et fait l'« ambiguïté déterminante de l'image<sup>242</sup> ». Quant aux chaussures, il s'agit de « lamés or », « chaussures du soir ornées de petits motifs en strass » qui « ont éclipsés toutes les chaussures qui les ont précédés, celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche » (A : 19), c'est-à-dire les chaussures de l'enfance. Les chaussures elles-mêmes « contredisent le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif, donc ils sont bons pour [elle]. » (A : 20) À cause du chapeau, la narratrice se perçoit « comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir », étrangère à elle-même tout en se reconnaissant comme « entière ». Que ce soit à cause du chapeau d'homme ou des chaussures de femme produisant l'effet de se voir « comme une autre », il s'opère dans le souvenir un

---

<sup>242</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau analyse l'image où le chapeau est déterminant, notamment en regard de ceci : « Pour la jeune fille de *L'amant*, l'acceptation de l'image de soi passe par une identification à un trait phallique qui la distingue et la détache de la jouissance maternelle et la fait accéder à une jouissance sexuelle correspondant à la position phallique chez la femme. » (*Op. cit.*, p. 31)

détachement entre la narratrice et la mère sur le plan corporel que le roman ne va cesser d'énoncer.

### 3.2.2 La contiguïté de la figure maternelle et de la mort

Dans *La vie tranquille*, le corps maternel est reconnu comme étant à l'origine de ce qui fait s'éprouver la narratrice de manière morcelée : « Entre mille autres c'est moi qui ai poussé dans le corps de ma mère et qui ait pris cette place qu'une autre aurait pu occuper. Je suis à la fois chacune de ces mille autres et ces mille autres en une personne. » (VT : 177) Le phénomène apparaît dans une contiguïté avec la mort qui la travaille et qui l'habite jusque dans sa chair (VT : 139-140). La mort est entre autres synonyme de l'ennui aux Bugues, un ennui que les événements entourant les disparitions (d'abord celle de Jérôme, puis celle de Nicolas) n'ont pas dissipé : « Je vous [phare blanc de la mort] ai donné mon petit frère, cette torche de mon petit frère, et lui, vous l'avez entièrement consumé. Tandis que moi, je suis toujours là saine et sauve dans mes marécages d'ennui. Et il n'y avait pas, il n'y a pas d'autre route que celle que vous éclairez. » (VT : 171) Toutefois, la présence de la mort a aussi à voir avec la mère qui est passive dans l'image qu'en dessine la narratrice (VT : 65). *L'Amant* énonce pour sa part explicitement le lien entre la mort et le maternel en parlant de la famille, « lieu » se trouvant au cœur même du corps d'écriture, « lieu irrespirable » qui « côtoie [tout aussi bien] la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur » (A : 93) : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai. » (A : 93) L'appartenance à la famille qui, par « son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance », ne peut être que déréalisante tout en étant nécessaire, en constituant une « certitude essentielle », semble provenir de la mère, être générée par elle. On le voit lors de l'épisode du chapeau à propos de la « chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait », où le terme « chance » a un sens quelque peu contradictoire, voire ironique, en regard de ce qui résulte de ce désespoir : « cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir ». Dans



*La vie tranquille*, sans qu'il soit question de l'écriture, ce qui détermine le « lieu » familial est aussi nommé :

Nous ne savions plus vouloir être libres, nous étions des rêveurs, des vicieux, des gens qui rêvent du bonheur et qu'un vrai bonheur accablerait plus que tout. [...] Et notre pauvreté. Et *notre nonchalance*, vieille de vingt-quatre ans. Il restait que nous nous plaisions à nous-mêmes et que nous ne désirions rien d'autre au fond que de continuer à nous croire faits pour une vie impossible. (Je souligne. VT : 47)

La répétition du même type de description à propos de la famille, les « gens » étant « des rêveurs, des vicieux [...] faits pour une vie impossible », révèle un des points d'ancrage de l'énonciation. Dans *L'Amant*, à cause précisément de l'état désespéré de la mère, le rapport de la narratrice à celle-ci oscille sans cesse entre l'amour et une forme de haine, affects contradictoires, mais néanmoins indissociables l'un de l'autre, ce qu'une simple énumération dans le roman, « la saleté, ma mère, mon amour » (A : 31), résume. La dualité au cœur de la tension qui anime ce rapport n'est pas étrangère à l'image que la narratrice a d'elle-même, ce qui rappelle *La vie tranquille* où Francine Veyrenattes reconnaît qu'à l'origine de ce qu'elle est il y a le corps maternel dans lequel elle a « poussé » (VT : 177). Chez la narratrice de *L'Amant*, l'appartenance au lieu familial, déterminé par la mère, agit de manière à la fois structurante et déstructurante, ce que certains souvenirs évoquent :

La mère dit : celle-ci ne sera jamais contente de rien. Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, *j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie.* Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même que je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie. (Je souligne. A : 126).

Le fragment qui fait le lien entre le désir d'écrire et le désir de mort fait apparaître, par un glissement paratactique entre la première et la deuxième phrase, que c'est la mère qui est en cause. Comme on l'a vu, la mort et le désir de solitude sont aussi à l'œuvre chez la narratrice de *La vie tranquille*, roman d'ailleurs dédié : « *À ma mère* ». Dans le roman de 1944, la mort, le « Phare blanc de la mort », marque paradoxalement « l'espoir », sa « lumière » apparaissant « bonne [au cœur et à la tête de la narratrice] ». La mort, synonyme de l'« enfance » (VT : 171), semble donc liée à la place que prend le maternel pour le « je », ce qui, dans *L'Amant*, le pousse à écrire.

D'ailleurs, le personnage de la mère de *La vie tranquille* apparaît sous des traits qui annoncent ceux du roman de 1984 et qui éclairent le lien entre le maternel et le désir de mort. Elle est dans la roman caractérisée par l'oubli (VT : 63), un oubli qui concerne le fait qu'elle semble avoir « en secret, dans son cœur, abandonné ses enfants. Elle l'avait fait à sa manière qui était pleine de grâce parce qu'elle ne devait pouvoir se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent » (VT : 64). La dualité apparaît ici aussi causée par le fait que la mère, tout en étant coupable d'avoir abandonné « ses enfants », n'en est pas moins un objet d'amour pour le « je ». Dans les deux romans, l'amour se lit dans les mots choisis pour qualifier la mère et l'innocenter de l'abandon, de l'oubli, du refus d'assumer l'essentiel — laver, habiller, nourrir les enfants : cette « manière qui était pleine de grâce », le fait qu'elle ne puisse « se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent » tout comme le « désespoir » caractérisé comme étant « si pur » (A : 22). Toutefois, malgré l'amour et certainement à cause de lui, le « je » de *La vie tranquille*, tout comme celui de *L'Amant*, semble marqué par l'abandon maternel qui devient désir de mort, d'effacement et de disparition qui en renforce l'effet : « J'ai eu envie de m'en aller, de laisser cette robe à ma place. Disparaître, m'enlever » (VT : 133). L'abandon et l'oubli maternels deviennent donc les signes d'une absence fondatrice à partir de laquelle se fait l'écriture. Il s'agit du rapt qui fait non seulement que les narratrices de l'œuvre se perçoivent elles-mêmes dans une béance, mais qu'elles en jouissent, comme c'est le cas de Francine Veyrenattes : « Je n'étais personne, je n'avais ni nom ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien. Mes pas ne faisaient aucun bruit, rien n'entendait que j'étais là, je ne dérangeais rien. Au bas des ravines, coassaient les grenouilles vivantes, instruites des choses d'août, des choses de mort. » (VT : 71)

### 3.2.3 S'arracher au désir de mort : l'écriture

Dans *L'Amant*, de manière tout aussi marquée que la haine qui se noue, insidieuse, à l'amour, c'est la honte qu'inspire d'abord et avant tout la mère, à cause de la misère du corps reconnue par la narratrice, ce qui génère chez elle une certaine violence<sup>243</sup> :

<sup>243</sup> S. F-Pestureau explique ainsi cette posture : « L'adolescente se trouve face à une alternative qui pourrait s'énoncer ainsi "ou le ravage ou le ravisement", alternative qui s'imposera à la narratrice devant l'imminence d'une catastrophe par une mise en demeure d'y répondre par le ravage pour

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer. Elle me regarde et dit : peut-être que toi tu vas t'en tirer. De jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où l'on est. (A : 31-32)

Glissant de l'« amour » à la honte, le passage souligne également la violence de la narratrice qui en vient à dire que la mère est à « enfermer, à battre, à tuer » précisément à cause du fait qu'« elle s'aperçoit de rien, jamais ». Le chapeau d'homme dans l'image initiale, comme la rencontre avec le Chinois, sont des éléments qui conduisent la narratrice à s'arracher, à « [s']en tirer », à « sortir de là où [elle] est », idée fixe de la mère pour les enfants, mais qui devient chez la narratrice une manière d'être contre elle. Par la jouissance, dans le désir de s'arracher à la mère et au rapport conflictuel, la narratrice se tient, dans *L'Amant*, à une place que ne connaît pas la mère. En sortant de sa misère définitive, en s'extirpant de son renoncement, de sa honte, le « je » sera néanmoins, en même temps, attiré par la faiblesse, celle « qui [la] transporte de jouissance » avec l'amant (A : 67) et qui génère la compassion et l'amour, sentiment qui existe pour celle dont elle cherche à se séparer.

Dans la même période racontée par le roman, c'est par le désir d'écrire que se produit l'arrachement, ce même « choix contrariant [...] de l'esprit » que signifie aussi le chapeau, brisant l'enfance qui la relie de trop près au corps maternel. Selon la narratrice de *L'Amant*, l'écriture est un choix dirigé contre la mère puisque celle-ci ne soutient pas le désir d'écrire, ce qui le rend d'autant plus attrayant : « Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. » (A : 31). En réponse à cela, « elle [la mère] est devenue écriture courante » (A : 38) et de cette manière, l'écriture se révèle comme le lieu d'un corps-à-corps avec elle, qui détermine la poétique fragmentée de

---

échapper au ravissement. Le ravage est un terme utilisé par Lacan pour qualifier les états de violence et d'excès propres aux relations entre mère et fille [Lacan J., « L'Étourdi », *Scilicet*, no 4, Seuil 1973, p.21]. » (*Op. cit.*, p. 55-56)



Duras<sup>244</sup>. Néanmoins, l'écriture qui inscrit un désir de s'arracher à la mère, n'élimine pas pour autant le rêve de la dévoration qui pourrait générer l'apaisement, le triomphe du désir de mort. L'apaisement est d'ailleurs présentifié par un personnage comme Francine Veyrenattes à la fin de *La vie tranquille*. Au retour de la mer, elle semble se ranger à « l'immobilité » dont elle a cherché précédemment à s'extraire et qui correspond notamment à la mère :

Il est bien trop tard pour commencer à vivre ou bien mourir, ou bien épouser Tiène. On est plus que vieille, plus que morte. [...] Il reste l'ennui [...] [...] Je m'enfermerai dans mon palais de solitude avec l'ennui pour me tenir compagnie. Derrière des vitres glacées, ma vie s'écoulera goutte à goutte et je la conserverai longtemps. (VT : 168-169)

Après ce constat, la narratrice revient aux Bugues et comprend qu'elle va finalement se marier avec Tiène, mais le dénouement heureux n'abolit pas la distance qui la caractérise par la narration, ainsi que le fait de s'être résolue à ne consister qu'en tant que regard de sa propre existence : « Je dors. Quels qu'ils soient, les événements prochains ne me feront ni joie ni peine. Je me coulerai au travers, j'ai choisi ma place, elle est là, où il n'y a rien à faire qu'à regarder. » (VT : 211) Comme c'est le cas chez bien des personnages féminins de l'œuvre, le fait de dormir semble témoigner d'un certain renoncement à dire. Au paragraphe suivant, Francine Veyrenattes l'explique en partie par la honte qui la définit, ce qui signe le lien avec un des traits reconnus chez la mère de *L'Amant* : « Si seulement je me montrais. Luce s'enfuirait, Tiène risquerait de se tromper sur mon retour. Je ne pourrai jamais plus supporter qu'à cause de moi les gens se découvrent honteux. Et leur expliquer, non ; leur expliquer ma honte plus grande que la leur, celle de provoquer la leur, non. » (VT : 211).

Tout comme l'écriture, la relation sexuelle avec le Chinois va actualiser dans *L'Amant* la force de l'arrachement de ce qui détermine le maternel par la connaissance d'une jouissance physique que la mère ignore. Soulignons que certaines scènes de violence sont déclenchées

---

<sup>244</sup> Sans qu'il soit question explicitement de la mère, on retrouve un passage dans *Écrire* qui rappelle la même dynamique : « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vie. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. » (24) S. F.-Pestureau affirme : « L'écriture vient à la place d'une inscription qui fait trou et la transposition de cette inscription est le mécanisme même de la sublimation. En se substituant au corps maternel l'écriture s'offre comme objet de désir mais d'un désir inatteignable car "seuls les fous écrivent complètement." (P[*Les parleuses, entretien avec Xavière Gauthier*, 1974] p. 50) » (Op. cit., p. 147).



par le doute qu'a la mère de voir sa fille déflorée : « Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire. » (A : 73) La connaissance de la jouissance au moment de la défloration donne à la narratrice un regard extérieur sur la mère, qui l'éloigne d'elle, l'en détache :

Mais je vois qu'elle m'observe, qu'elle se doute de quelque chose. Elle connaît sa fille, cette enfant, depuis quelque temps, un air d'étrangeté, une réserve, dirait-on, récente, qui retient l'attention, sa parole est plus lente encore que d'habitude, et elle si curieuse de tout elle est distraite, son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère même, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à son événement. L'épouvante soudain dans la vie de ma mère. (A : 72-73)

Avec l'amant chinois, la jouissance entame définitivement le « je » pour la mère :

D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable. [...]

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant. Les fils le savaient déjà. La fille, pas encore. Ils ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère.

La mère n'a pas connu la jouissance. (A : 50)

Dans la chambre où se produit pour la première fois la jouissance du corps apparaît l'image de cette femme aux « bas reprisés » qui, à eux seuls, évoquent la mère. La jouissance physique prise de l'amant est déterminante par sa violence puisqu'elle en connaît la signification profonde : « la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. » (A : 51) Plus loin dans le récit, la narratrice devient pour l'amant chinois, d'une manière incestueuse, son enfant et non plus l'enfant de la mère :

Il me douche, il me lave, il me rince, il m'adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie. (A : 79)

Je regardais ce qu'il faisait de moi, comme il se servait de moi et je n'avais jamais pensé qu'on pouvait le faire de la sorte, il allait au-delà de mon espérance et conformément à la destinée de mon corps. Ainsi j'étais devenue son enfant. (A : 122)

Le fantasme de mise à mort de la mère signifie, pour la narratrice, de s'arracher aussi à ce qui apparaît pire que le renoncement ou la honte, du côté d'une jouissance mortifère que représente la folie. Que ce soit à cause du fait qu'elle n'a pas connu la jouissance, de la concession qui les a ruinés, du déshonneur des enfants, l'innocence de la mère peut se

confondre avec une folie qui la caractérise et qui effraie plus que tout la narratrice. Plus loin dans le roman, elle raconte l'impression d'une mère tout aussi absente à elle-même et à sa propre image, prise d'une folie menaçante qu'elle lit sur ses traits :

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. Elle avait un air hébété, elle regardait vers le parc, un certain point du parc, elle guettait semble-t-il l'imminence d'un événement dont je ne percevais rien. Il y avait en elle une jeunesse des traits, du regard, un bonheur qu'elle réprimait en raison d'une pudeur dont elle devait être coutumière. Elle était belle. Dô était à côté d'elle. Dô paraissait ne s'être aperçue de rien. L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle, de ses traits, de son air de bonheur, de sa beauté, elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. (A : 105-106)

Par sa « beauté » qui côtoie sa « folie », la mère apparaît étrangère, à son tour arrachée à la narratrice. C'est l'état de la mère « qui n'a pas connu la jouissance » sexuelle selon elle, qui se présente comme un danger : « Tard dans ma vie je suis encore dans la peur de voir s'aggraver un état de ma mère — je n'appelle pas encore cet état — ce qui la mettrait dans le cas d'être séparée de ses enfants. » (A : 104) En voyant la folie de la mère, la narratrice se trouve brutalement confrontée à une béance menaçante, ce qui lui donne l'impression de ressentir elle-même la folie « en pleine raison ». Il s'agit également d'une expérience vécue par Francine Veyrenattes :

Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre nous comme une impossibilité de nous rassembler. Je me trouvais rattachée à elle par un souvenir ténu, un fil qui pouvait se briser d'une seconde à l'autre et alors j'allais me précipiter dans la folie. (VT : 122-123)

La « folie » générée par l'impossible d'une représentation rappelle bien évidemment le personnage de Lol V. Stein qui le personnifie dans l'œuvre. Jacques Hold comprend très rapidement, lors de leur première rencontre chez Tatiana, que « seul de tous ces faussaires, [il] sai[t] : [il] ne sai[t] rien. Ce fut là [s]a première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, [...] parut-il, en savoir moins encore, de moins en

moins sur Lol V. Stein. » (R : 81) C'est en ce sens que Lol évoque l'Autre, rappelle le maternel tout comme une certaine part qui détermine Francine Veyrenattes et à laquelle elle essaie de s'arracher : « La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? » (R : 23) Lol elle-même se perçoit de cette façon selon le narrateur : « Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité ne dépend que d'elle. » (R : 41) J. Hold dit encore : « C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier » (R : 54)

Dans *L'Amant*, le « trou » perçu du côté de la mère, dans l'image que s'en fait la narratrice, génère l'« épouvante ». La folie maternelle se retrouve soudainement près d'elle, semble vouloir se coller à elle puisqu'elle s'en reconnaît porteuse. La femme de Vinhlong (celle qui revient dans *Le Vice Consul*) en rappelle aussi radicalement la menace dans la mesure où elle semble pouvoir actualiser ce qui est latent :

Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire. Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie. (A : 104)

À la folie menaçante qui hante la narratrice de *L'Amant*, répond l'écriture qui tente de la nommer. De la même manière, la deuxième partie de *La vie tranquille* est révélatrice, pour un temps, d'une parole qui répond à l'absence, au vide, à la folie. Chez Francine Veyrenattes, cela s'exprime par le désir de s'affranchir d'un état où dominant l'abandon et l'absence et qui semble provenir spécifiquement de la « nonchalance » (VT : 47) de la famille : « Il fallait bien pourtant qu'éclate un jour cette immobilité des Bugues qui nous était plus sensible, plus dure à supporter dans l'août qu'en d'autres temps. » (VT : 151) Francine Veyrenattes révèle l'avoir provoqué en dressant Nicolas, le petit frère, contre Jérôme, l'oncle qui fait figure dans *La vie tranquille* de frère aîné de la mère et qui meurt au début du roman après une altercation avec Nicolas. À l'origine de la misère familiale dans laquelle ils se reconnaissent tous, ce sont les parents qui, parce qu'ils n'ont pas condamné l'oncle criminel ayant mis en déroute la famille, sont pointés du doigt :

J'ai su depuis qu'un mois auparavant Jérôme avait entraîné papa dans des opérations de Bourse et que papa, dans l'obligation de rembourser ses dettes, avait pris de l'argent dans la caisse de bienfaisance de la mairie. Cela s'était su dans la ville. Papa n'avait pas eu le temps de remplacer l'argent avant l'inspection du préfet de la région. « On ne peut pas dire qu'il soit coupable », disait maman, de Jérôme. (VT : 37-38)

Dans *L'Amant*, l'innocence volontaire de la mère fait d'elle, tout comme le père d'ailleurs qui s'est laissé « entraîner » par Jérôme dans *La vie tranquille*, une complice et une folle. Dans la diégèse du roman de 1984, la mère est directement reconnue comme la « complice » du frère aîné (A : 126), elle l'assiste dans sa violence destructrice : « Pour la mort, une seule complice, ma mère. » (A : 26) C'est la complicité entre eux, le fait que « [l]a mère n'ignore pas ce dessein [du] frère aîné, obscur, terrifiant » (A : 74), qu'elle n'intervient pas, qui fait de la maternité elle-même un crime : « Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. » (A : 97) Aux yeux de la narratrice, le frère aîné est l'objet de désir destructeur de la mère : « Il vole notre mère. [...] C'est pour lui que ma mère veut vivre. [...] Il a volé ma mère mourante. [...] Il l'aurait vendue, elle, sa mère. » (A : 94) Si, dans *La vie tranquille*, Francine Veyrenattes reconnaît qu'elle a orchestré le meurtre de Jérôme pour sortir de « l'immobilité » (VT : 151) irrespirable de la famille (VT : 152), la narratrice de *L'Amant* énonce tout autant l'origine de son désir de tuer l'aîné : « C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal » (A : 13). Le frère aîné participe ainsi de l'absence de la mère pour la narratrice, de sa folie et devient un tiers dans le rapport conflictuel et douloureux : « Eux deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur. » (A : 99)

### 3.2.4 Le sujet aux prises avec la jouissance de l'Autre

Dans l'image de la mère et du frère aîné où ils sont « [e]ux deux seulement », s'actualise le *rapt* tout aussi déréalisant qu'éblouissant dont jouit la narratrice par le regard, et qui détermine le circuit du rapport du sujet à l'Autre. Aussi, la jouissance se présente indissociable d'une violence qui appartient à la famille, mais surtout au lien entre la mère et le frère aîné :



Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille [...] Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut savoir pour empêcher que cette petite fille ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée. La mère frappe de toutes ses forces. (A : 73-74)

On retrouve aussi des scènes violentes dans *Un barrage contre le pacifique* dont celle-ci, où la mère se déchaîne dans une de ses « crises » avec la complicité encore une fois du frère aîné :

Ç'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table. Elle s'était enfin levée. Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort. Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissée battre Suzanne<sup>245</sup>. (BP : 228)

La scène dans *L'Amant* atteint son paroxysme dans l'intimité étouffante que traduit la voix de l'aîné, « feutrée, intime, caressante » qui séduit la mère, la confirme dans son acte violent et la dresse davantage contre la narratrice. Pour cette dernière, la violence maternelle s'avère surtout problématique puisqu'elle s'y reconnaît comme elle se reconnaît dans cette famille déterminée par la mère, comme dans sa « folie » :

[J]e crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible dans cette histoire commune de ruine et de mort, qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. (A : 34)

La mère, toute violente soit-elle, est néanmoins aimée, elle est aussi le lieu d'un « mystère » (A : 35) à dévoiler dans l'écriture, même si cela demeure vain : « je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée » (A : 35). Dans le récit de l'enfance et les fragments de la vie adulte qui s'y rapportent, une part fondamentale reste interdite, dont la cause est attribuée à l'existence du frère aîné — « Jusqu'à sa mort le frère aîné l'a eue pour lui seul » (A : 72) —

<sup>245</sup> Dans *Les lieux*, Duras semble associer Joseph au petit frère qui « est mort pendant la guerre, faute de médicaments. » (L : 46) Il n'en demeure pas moins que le personnage du *Barrage contre le pacifique* correspond davantage dans cette scène à la figure de l'aîné.

cela faisant de la figure maternelle dans la fiction mémorielle qui construit *L'Amant* une place « trou ».

Dès lors, on peut penser que le rapport conflictuel au maternel qui éclaire le rapport à l'Autre présent dans l'œuvre se rejoue ailleurs sous différentes formes, apparaissant comme un des nœuds à partir desquels se construit l'écriture. L'importance d'un motif comme la mer marque aussi de manière imaginaire ce rapport<sup>246</sup>. La mer est omniprésente dans l'œuvre, que l'on pense, par exemple, au *Barrage contre le pacifique* dans lequel la mère est dans un combat avec l'océan qui ravage ses terres, au *Marin de Gibraltar*, mais aussi aux courts récits des années 80 ou encore au roman *Les yeux bleus cheveux noirs*. Elle est aussi présente dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, surtout à la fin, où Lol et Jacques Hold retournent sur les lieux du bal, à T. Beach :

Je suis avec elle à m'attendre : la mer monte enfin, elle noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer, c'est fait pour ceux-ci, mais d'autres attendent leur tour. La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît. (R : 185-186)

Dans *La vie tranquille*, elle peut aussi se lire comme un face à face avec le corps maternel :

Je suis entrée dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate. Il fallait traverser ce mur courbé, comme une mâchoire lisse, un palais que laisse voir une gueule en train de happer, pas encore refermée. La vague a une taille à peine moins haute que celle d'un homme. Mais celle-ci ne se départage pas ; il faut se battre avec cette taille qui se bat sans tête et sans doigts. Elle va vous prendre par en-dessous et vous traîner par le fond à trente kilomètres de là, vous retourner et vous avaler. Le moment où l'on traverse : on surgit dans une peur nue, l'univers de la peur. La crête de la vague vous gifle, les yeux sont deux trous brûlants, les pieds et les mains sont fondus dans l'eau, impossible de les soulever, ils sont liés à l'eau avec des nœuds, perdus, et pourtant voulant se retrouver comme ceux de l'innocence même (eux qui vous ont servi à faire vos pas, vos fuites, vos larcins, ils crient : je n'ai rien fait, je n'ai rien fait...). Il fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout

<sup>246</sup> À ce propos, S. F.-Pestureau écrit : « Le retour du refoulé prend le plus souvent la forme d'une menace projetée sur la mer : "La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur [,] [...] mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'invasion par l'eau" [*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 84]. Cette impression d'invasion se traduit par l'effet de saturation de l'écriture : "la mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture." (L p. 91) » (*Op. cit.*, p. 70).

de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements ? (VT : 144-145)

Sur un premier plan, l'entrée initiale de la narratrice dans l'océan se lit bien entendu comme une confrontation avec la mort qu'elle sent « nichée tout au fond de [s]on ventre » (VT : 140), ne serait-ce que parce qu'elle est nommée à la fin : « Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. » La mer signifie ici la mort dans la menace concrète de la noyade, mais elle peut aussi faire surgir le fantasme de dévoration du « je » par le corps maternel, ce que représente la vague personnifiée, « mâchoire lisse, un palais que laisse voir une gueule en train de happer, pas encore refermée ». De plus, tout le mouvement de la vague traduit le rapport conflictuel où « il faut se battre » et où il y a la menace de se faire prendre « par en-dessous et [de se faire] traîner par le fond à trente kilomètres de là », se faire « retourner » et surtout « avaler ». Le « moment où l'on traverse » qui génère « une peur nue, l'univers de la peur » peut se lire comme la force d'arrachement, représenté notamment par l'écriture (sorte de métaphore de la naissance<sup>247</sup>), lieux où tout le corps poétique lutterait littéralement, dans une tension palpable, contre la présence symbolique du corps maternel : « [l]a crête de la vague vous gifle, les yeux sont deux trous brûlants, les pieds et les mains sont fondus dans l'eau, impossible de les soulever, ils sont liés à l'eau avec des nœuds, perdus, et pourtant voulant se retrouver comme ceux de l'innocence même ». La même présence violente du corps maternel se retrouve d'ailleurs dans un passage du *Barrage contre le pacifique* qui suit la scène citée plus haut :

Ce qu'elle ne pouvait pas supporter, semblait-il, c'était de la voir se relever. Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle. (BP : 228)

<sup>247</sup> D'ailleurs, un passage de *La vie tranquille* évoque la naissance à partir du corps même de la mer, où les éléments naturels apparaissent plus que symboliques : « Sur la mer, partout à la fois, éclatent des fleurs dont je crois entendre la poussée des tiges à mille mètres de profondeur. L'Océan crache sa sève dans ces éclosions d'écume. J'ai fait des séjours dans les vestibules chauds et boueux de la terre qui m'a crachée de sa profondeur. [...] Je suis fleur. Toutes les parties de mon corps ont éclaté sous la force du jour, mes doigts qui éclatent de la paume de ma main, mes jambes, de mon ventre, et jusqu'au bout de mes cheveux, ma tête. J'éprouve la lassitude fière d'être née, d'être à bout de cette naissance. » (VT : 143)

Passée la violence de la vague, « [i]l fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. » Regarder la mer semble représenter le désir de regarder l'origine qui est liée à la mère, à la demande de la mère vis-à-vis du « je » : « [e]lle vous veut tout de suite, rugissante de désir<sup>248</sup> ». Difficile sinon impossible à déchiffrer, le désir coïncide avec la néantisation à l'œuvre, menace de mort « qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements » que la narratrice perçoit du côté de la m(è)r(e). La mer, élément que l'« on veut toujours [...] connaître » (VT : 116), qui amène une « très forte tentation d'y aller, d'aller voir » (R : 152), demeure une infinité opaque que le « je » de *La vie tranquille* tente de percer :

On regarde la mer. À force de ne voir qu'elle on s'use contre elle, on use tout à fait ses quatre souvenirs. On ne sait quel délire d'ignorance va vous emporter. Je suis sûre qu'on pourrait en devenir folle. Mais on reste toujours entre ces quatre membres, ces bras, ces jambes si pleins de timidité, toujours. Et pourtant à force de ne voir qu'elle, elle vous invite de plus en plus clairement dans son langage de sourde-muette à faire quelque chose de définitif. Peut-être à jeter toute votre pudeur, toute votre dignité en l'air comme une robe sale. Il faudrait oser se regarder soi-même jusqu'à danser une danse pour soi seule, me quitter moi-même jusqu'à me danser, danser devant moi le triomphe de mon ignorance absolue de moi et de mon ignorance de tout. (VT : 159-160)

À regarder la mer, c'est l'impossibilité de (sa)voir qui « use » la narratrice et « ses quatre souvenirs », de la même manière que l'écriture, à vouloir nommer ce qui résiste à l'être, se cogne « devant la porte formée » (A : 35). La mer regardée finit par « invite[r] de plus en plus clairement dans son langage de sourde-muette à faire quelque chose de définitif », « [p]eut-être à jeter toute [sa] pudeur », sa « dignité en l'air comme une robe sale », ce qui ne peut que rappeler ce que la narratrice de *L'Amant* fera avec l'amant chinois ou la narratrice de *La vie tranquille* en engendrant le drame de la mort de Jérôme et celle de Nicolas.

---

<sup>248</sup> J.-D. Nasio, dans *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, éclaire le concept lacanien de « jouissance de l'Autre » par la fonction qu'occupent des figures, comme la mer dans l'œuvre de Duras, et qui ouvrent en fait sur l'espace impossible qu'est le réel : « Si au contraire nous pensons à la jouissance hors mesure de l'Autre, on doit l'imaginer comme un point ouvert à l'horizon, sans bordure ni limite, diffus, sans attache à un système particulier. Je veux dire que la jouissance de l'Autre n'est pas localisée à un endroit précis d'un système, mais plutôt qu'elle est confusément repérée par le sujet [...] à la manière d'un mirage. » (Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1994, p. 47) Ces figures apparaissent dans l'œuvre comme des zones qui désignent une jouissance impossible à atteindre, une place où l'Autre pourrait surgir.



### 3.2.5 La mer : représentant de l'Autre?

La mer en toile de fond des courts récits des années 80, *La maladie de la mort*, *L'homme atlantique* et *L'homme assis dans le couloir* ainsi que dans le roman *Les yeux bleus cheveux noirs*, éclaire en quelque sorte le rapport à la figure maternelle :

On voit le paysage jusqu'au fleuve. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indécis, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être la mer. (Je souligne. HAC : 7-8)

La mer est ce que je ne vois pas. Je sais qu'elle est là au-delà du visible de l'homme et de la femme. (Je souligne. HAC : 22)

Au-delà d'eux je vois encore que c'est un pays sans arbre, un pays du nord. Que la mer devrait être étale et chaude. C'est une chaleur claire aux eaux décolorées. Il n'y a plus de nuages au-dessus des vallonnements, mais il y a toujours ce brouillard lointain. C'est un pays qui fuit devant soi, qui ne laisse pas de le voir et le voir encore, un mouvement où ne jamais s'arrêter, ne jamais connaître la fin. (HAC : 25)

Vous êtes le long de la mer, vous êtes le long de ces choses scellées entre elles par votre regard.

La mer est à votre gauche en ce moment. Vous entendez sa rumeur mêlée à celle du vent.

Dans de longues portées elle avance vers vous, vers les collines de la côte.

Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi dans cette aventure. Je la regarde moi aussi. Vous devez la regarder comme moi, comme moi je la regarde, de toutes mes forces, à votre place. (HA : 14)

Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit, à sa place dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort. (MM : 30-31)

Il fait une pluie fine, la mer est encore noire sous le ciel décoloré de lumière. L'eau noire continue de monter, elle se rapproche. Elle bouge. Elle n'arrête pas de bouger. De longues lames blanches la traversent, une houle longue qui retombe dans des fracas de blancheur. La mer noire est forte. [...] L'idée vous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit. (MM : 31-32)

Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encore, qu'elle dort. (MM : 33)

Vous écoutez la mer. Elle est très près des murs de la chambre. À travers les fenêtres, toujours cette lumière décolorée, cette lenteur du jour à gagner le ciel, toujours la mer noire, le corps qui dort, l'étrangère de la chambre. (MM : 42)

Par une grande ouverture sombre arriverait le bruit de la mer. On verrait toujours le même rectangle noir, il ne s'éclairerait jamais. Le bruit de la mer serait plus ou moins fort. (MM : 60)

Si je devais filmer le texte, je voudrais que les pleurs sur la mer soient montés de telle sorte qu'on voie le fracas de la blancheur de la mer et le visage de l'homme presque en même temps. Qu'il y ait une relation entre la blancheur des draps et celle de la mer. Que les draps soient déjà une image de la mer. Cela à titre d'indication générale. (MM : 61)

Ils ont peur. Il écoute, les yeux au sol, ce silence effrayant. Il dit que c'est l'heure de la mer étale, mais que déjà les eaux de la marée montante sont en train de se regrouper, que l'événement est en cours, qu'il va se produire maintenant et qu'il passera inaperçu à cette heure-là de la nuit. Qu'il est toujours désolé de constater que des événements comme ceux-là n'aient jamais été vus. (YB : 40-41)

La mer est arrivée devant la chambre. On ne doit pas être loin du matin. C'est la mer insomniaque qui est là, très proche des murs. C'est bien sa rumeur ralentie, extérieure, celle qui porte à mourir. (YB : 63)

Dans ces extraits, certains verbes d'action (« elle avance », « elle se rapproche », « elle bouge », « les eaux de la marée montante sont en train de se regrouper », « la mer est arrivée devant la chambre ») personnifient la mer, comme on a pu déjà le voir dans *La vie tranquille*. Loin d'être une présence rassurante, la mer se présente, pour les protagonistes des récits, comme un horizon qui peut apparaître menaçant. La mer est toujours opaque, « noire » et le plus souvent « étale », ce qui fait qu'il n'y a rien à y voir et qu'elle est inquiétante. L'utilisation des verbes au conditionnel dans certains extraits désigne aussi l'indétermination de la mer, le mystère qu'elle représente. Il en va de même pour la jeune femme de *La maladie de la mort*, dont les verbes au conditionnel indiquent la présence interchangeable : « Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent. » (MM : 7)

L'Autre, mère, océan, mort, Autre femme, l'homme « dans son absence centrale, son irréversible extériorité » (YB : 116-117), parce qu'il fait « trou » est l'objet de désir de l'écriture. La parole avance, dans son frayage, vers le féminin en partant du rapport

problématique et conflictuel au maternel. Dans *L'homme assis dans le couloir*, mais surtout dans *La maladie de la mort* et *Les yeux bleus cheveux noirs*, on le perçoit dans le fait que la mer est liée au sexe de la femme (alors que dans *L'homme atlantique* la mer est liée au désir de l'homme qui lui échappe), place désignée comme ce qui est Autre :

Lorsqu'il atteint le sexe il a un regain de force, il s'écrase dans sa chaleur, se mélange à son foutre, écume, et puis il se tarit. (HAC : 16)

Elle est sous lui, attentive de toute sa force, dirait-on, à l'événement en cours. [...] Sous le pied nu il y a la boue d'un marécage, un frémissement d'eau, sourd, lointain, continu. (HAC : 19-20)

Elle demande : Pourquoi encore ?

Vous dites pour dormir sur le sexe étale, là où vous ne connaissez pas.

Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à cet endroit-là du monde. (MM : 9)

Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et qui vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. (MM : 15)

Elle ouvre ses jambes et dans le creux de ses jambes écartées vous voyez enfin la nuit noire. (MM : 52-53)

— Je dois vous le dire, c'est comme si vous étiez responsable de la chose intérieure qui est en vous, dont vous ne savez rien, et qui m'épouvante parce qu'elle prend et transforme au-dedans d'elle sans aucune apparence de le faire. (YB : 52-53)

— C'est vrai que je suis responsable de cet état astral de mon sexe au rythme lunaire et saignant. Devant vous comme devant la mer. (YB : 53)

Le lien entre la mer et le sexe féminin est plus allusif dans *L'homme assis dans le couloir* puisque, dans la première occurrence, c'est l'« écume » qui opère la liaison, alors que dans la deuxième, c'est le « frémissement d'eau, sourd, lointain, continu » qui rappelle la mer près du corps. Dans *La maladie de la mort*, le lien apparaît plus clair, par analogie, à cause des adjectifs « étale » et « noire » qui traduisent l'opacité, tout comme la jouissance provenant du sexe féminin qui rappelle le rythme des vagues : « le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et qui vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors ». Finalement, le roman de 1986 finit d'éclairer le lien entre la mer et le sexe féminin Autre, « la chose intérieure » dont la femme ne sait rien et qui

épouvante l'homme « parce qu'elle prend et transforme au-dedans d'elle sans aucune apparence de le faire ». La jeune femme elle-même se déclare porteuse de l'immensité opaque de la mer dans son corps même, responsable de cette cavité énigmatique : « C'est vrai que je suis responsable de cet état astral de mon sexe au rythme lunaire et saignant. Devant vous comme devant la mer ».

### 3.2.6 De la mer au corps féminin : la violence à l'œuvre

Tel que l'indique le « je » à la fois spectateur et énonciateur du récit dans *La maladie de la mort*, le corps de la femme est évanescent :

Vous découvrez qu'elle est bâtie de telle sorte qu'à tout moment, dirait-on, sur son seul désir, son corps pourrait cesser de vivre, se répandre autour d'elle, disparaître autour d'elle, disparaître à vos yeux, et que c'est dans cette menace qu'elle dort, qu'elle s'expose à être vue par vous. Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encore, qu'elle dort. (MM : 33)

Il semble donc émaner du corps féminin la même menace que celle qui provient de la mer dans le sexe où se « foment la maladie » (MM : 38). L'homme de *La maladie de la mort* est atteint de la « maladie » à cause de l'absence de désir du sexe féminin, ce qui fait qu'il n'arrive pas à « voir », ce qui se répète dans le récit :

Nuit après nuit vous vous introduisez dans l'obscurité de son sexe, vous prenez sans presque le savoir cette route aveugle. [...] Elle serait prête ou non. C'est sur ce point précis que vous ne sauriez jamais rien. Elle est plus mystérieuse que toutes les évidences extérieures connues jusque-là de vous.

Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle-même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien en apprendre d'elle. [...]

Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.

Vous dites : Je ne vois rien. (MM : 18-22)

Vous regardez la fente des lèvres et ce qui l'entoure, le corps entier. Vous ne voyiez rien.

Vous voudriez tout voir d'une femme, cela autant que puisse se faire. Vous ne voyiez pas que c'est impossible.

Vous regardez la forme close. (MM : 39)



Face au sexe silencieux et opaque qui indique l'absence de désir, l'homme réagit, de manière différée, par la violence sur le corps qui « appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles » (MM : 21), par le fantasme de mise à mort : « Elle appelle le meurtre cependant qu'elle vit. Vous vous demandez comment la tuer et qui la tuera » (MM : 37). Dans *L'homme assis dans le couloir*, la violence de l'homme sur la femme est aussi brutalement exposée. Il s'agit d'une condition de la jouissance durassienne liée à la mère :

Il lui dit qu'il voudrait ne plus l'aimer. Elle ne lui répond pas. Il lui dit qu'un jour il va la tuer. (HAC : 32)

La main descend, frappe sur les seins, le corps. Elle dit que c'est ça, oui. Ses yeux pleurent. La main bat, frappe, chaque fois plus sûre elle est en train d'atteindre une vitesse machinale. [...] Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort. (HAC : 34-36)

La violence révèle donc quelque chose qui est en jeu sur le plan de l'énonciation. Dans ces textes, la narration et le regard, qui cadrent les scènes constituées d'un « je » qui dicte l'histoire, apparaissent à la même place que la narratrice de *L'Amant* ou de *La vie tranquille*. Certes, il y a une violence perpétrée envers l'homme de *La maladie de la mort*, dans l'autorité du « je » qui lui dicte son impuissance, mais la violence est au final beaucoup plus véhémente et explicite envers la femme, ce qui rappelle effectivement le rapport amour-haine vis-à-vis de la mère. L'énonciation de *L'homme assis dans le couloir* devient un cadrage qui révèle le fantasme :

Je vois la beauté flotter, indécise, aux abords du visage, mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à devenir particulière. [...] Le visage reste inconnu. Je vois le corps. Je le vois tout entier dans une proximité violente. Il ruisselle de sueur, il est dans un éclaircissement solaire d'une blancheur effrayante. (HAC : 12-13)

Je lui parle et je lui dis ce que l'homme fait. Je lui dis aussi ce qu'il advient d'elle. Qu'elle voie, c'est ce que je désire. (HAC : 17)

À cause de son sexe ou du « visage », la femme semble relever d'une altérité qui échappe, ce qui rejoint également l'homme dans son absence de désir, dans le « défaut de [son] sentiment » (HA : 31) et à partir de quoi s'anime le désir du « je ». La violence peut se concevoir comme une réponse à ce désir, mais aussi à la peur ou à l'horreur devant l'absence de signifiant qui est synonyme de mort et que représente en partie le sexe féminin, cette

« bouche vomissante, viscérale » (HAC : 15)<sup>249</sup>. L'absence de signifiant, tout comme la mer « noire », constitue en ce sens le « lieu » de néantisation pour le « je » énonciateur : celui d'un désir pour là d'où il vient et qui rappelle bien entendu le corps maternel. Toutefois, comme on l'a vu précédemment, la violence se retourne contre l'énonciation qui se reconnaît dans le corps, perçu en partie du côté du féminin, en creux et manquant, ce que les effets de déliaison lisibles dans l'écriture, les espaces blancs où la parole choit, où l'ellipse domine, marquent tout particulièrement.

La place constitutive du manque, qui semble provenir à l'origine du maternel, puis du féminin, vient également du sexe dressé, désigné d'ailleurs dans *L'homme assis dans le couloir* comme « cette chose grossière et brutale », « le crime » (HAC : 27). Dans *L'homme assis dans le couloir*, le sexe masculin, désigné par des pronoms féminins, apparaît tout aussi étranger que le sexe de la femme et devient à son tour l'objet du regard :

Elle est arrivée près de lui, s'accroupit entre ses jambes et la regarde elle, et seulement elle, dans l'ombre qu'à son tour elle lui fait avec son corps. Avec soin elle la met à nu dans sa totalité. Écarte le vêtement. En sort les parties profondes. S'éloigne légèrement d'elle et la met dans la lumière.

Je vois que l'homme a baissé la tête et qu'il la regarde, qu'il regarde en même temps que la femme ce spectacle de lui-même. (HAC : 24)

La femme, en faisant une fellation, « la dévore en esprit, elle s'en nourrit, s'en rassasie en esprit » (HAC : 26), fantasme à peine voilé de castration. D'ailleurs, « [l]'homme crie. Les mains agrippées aux cheveux de la femme il essaye de l'arracher de cet endroit mais il n'en a plus la force et elle, elle ne veut pas laisser. » (HAC : 27-28) En fait, l'Autre concerne la jouissance, ce qui la cause, l'appelle, la produit. Lol V. Stein évoque l'Autre, parce qu'abîmée dans un ravissement qui rend son corps « infirme » (R : 51), « lointain, et pourtant indissolublement marié à lui-même, solitaire » (R : 171). Lol elle-même, selon Jacques Hold, ne sait d'ailleurs pas quoi faire de son enveloppe charnelle : « [e]lle se demande encore où ce corps devrait être, où le mettre exactement, pour qu'il s'arrête de se plaindre. » (R : 172) Au début du récit, lorsqu'elle aperçoit J. Hold, son corps revient s'éprouver comme le lieu d'une

<sup>249</sup> De manière théorique, rappelons l'hypothèse de Serge André selon laquelle le défaut de symbolisation serait « à l'origine de la peur, voire de l'horreur, que peut susciter la féminité, tant pour les femmes que pour les hommes, bien plus que la castration » (*Op. cit.*, p. 293). Néanmoins, ce qui apparaît déterminant chez le sujet durassien est qu'il en joue et qu'il n'en est pas dupe, qu'il en fait le lieu d'un savoir vis-à-vis de l'autre.

mémoire douloureuse déterminée par le rapt : « elle voudrait parfois comme d'un lit, là, pour y allonger ce corps lourd, plombé, difficile à mouvoir, cette maturité ingrate et tendre, tout au bord de sa chute sur une terre sourde et dévoreuse. » (R : 53) Le corps semble évanescant, imprégné de la folie mortifère qui la détermine : « Ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d'objet inutilisé. Elle était belle mais elle avait, de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur. Ses traits commençaient déjà à disparaître dans celle-ci, à s'enliser de nouveau dans la profondeur des chairs. » (R : 29)

### 3.2.7 La fable de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter

Il faut souligner la dynamique triangulaire du rapport à l'a/Autre où jaillit une certaine violence sur le plan corporel. Le tiers semble souvent nécessaire (quel qu'il soit) pour les personnages-phares devant leur objet de désir. Ils sont d'ailleurs à une place souvent extérieure à la scène érotique, voire éjectés, où ils semblent jouir en tant que simple regard. Dans *L'homme atlantique*, c'est par la caméra et le film, représentants du regard, que le « je » tente d'avoir accès à l'homme, tandis que dans *L'homme assis dans le couloir*, le « je » a besoin de l'homme afin de voir et de prendre le corps de l'autre femme, tout comme dans *La maladie de la mort* et dans *Les yeux bleus cheveux noirs*. La complexité et la singularité du rapport à l'Autre que met en scène de manière répétitive l'œuvre s'éclairent d'une circulation du désir, où le féminin et le masculin se présentent comme des places interchangeables. À titre d'exemple, prenons ce passage où Jacques Hold écoute Tatiana et Lol et devient subitement, de manière imaginaire et fantasmatique, de même nature qu'elles : « Tout à coup, voici leurs voix entrelacées, tendres, dans la dilution nocturne, d'une féminité pareillement rejointe en moi. » (R : 92) L'objet du désir de l'écriture ne semble donc pas déterminé par une place sexuée, mais il se perçoit plutôt dans certains « lieux », dans certains corps, là où ça fuit, ce que représentent très souvent les femmes de l'œuvre. *Le ravissement de Lol V. Stein* est sans aucun doute le roman qui illustre le mieux la complexité de la scène du désir à l'œuvre dans l'écriture, à la fois dans et par les personnages de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter<sup>250</sup>. Pour sa part, Anne-Marie Stretter, désignée comme étant une mère lors du bal (R :

<sup>250</sup> Le nom du personnage, tel qu'on le retrouve le plus souvent dans le roman, Lol V. Stein, présente une sonorité fluide et sensuelle où domine l'abréviation de Valérie, c'est-à-dire V, qui fait figure de creux au cœur même du nom (juif). Tandis que l'autre femme de l'histoire, Anne-Marie

15), est un personnage qui opère le glissement entre la figure maternelle et le féminin tel que Duras l'énonce : « Je pense que c'était ça, elle, Anne Marie Stretter, le Modèle parental pour moi, le modèle maternel, où plutôt un modèle féminin ; elle ne m'apparaissait pas comme maternelle, elle était avant tout une femme adultère, voyez, non pas la mère des petites filles. » (L : 65) Dans *L'Amant*, la figure se présente de telle sorte que le « je » se compare à elle, à cause de la jouissance mortifère qu'elle signifie :

La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, *livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir*, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir. Cela s'échappe d'elles, de leurs chambres, *cette mort si forte* qu'on en connaît le fait dans la ville entière, les postes de la brousse, les chefs-lieux, les réceptions, les bals ralentis des administrations générales. (Je souligne. A : 110-111)

La vie matérielle énonce encore la signification de la figure d'Anne-Marie Stretter qui répond au précédent passage de *L'Amant* :

Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon *corps d'enfant* : *celle d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi*. Le monde était immense et d'une complexité très claire. Là, *il faudrait inventer un vocable qui dirait que, très clairement, on sait ne pas comprendre ce qu'il y a à comprendre*. Il ne fallait pas parler de ça, à personne, même pas à ma mère qui, je le savais, sur ce point de la vie, mentait à ses enfants. Il fallait garder cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret : Anne-Marie Stretter. (Je souligne. VM : 27-28)

Si Lol V. Stein, par son nom et la description de son corps, ouvre un creux, un « trou », Anne-Marie Stretter évoque à la fois l'opacité et la trop grande lumière de la jouissance absolue de l'Autre. L'évocation et la vision furtive de la surface de son corps, découvert par Michael Richardson pour Lol, se présente donc comme un face-à-face impossible avec l'Autre qui rappelle celui d'avec la mer : « Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol et lorsque d'autres seins apparaissent, blancs, sous le fourreau noir, il en reste là ; ébloui » (R : 50). Le corps d'Anne-Marie Stretter, décrit comme inquiétant par Tatiana (R : 15), devient le nœud de l'histoire du bal, du désir et de la jouissance de Lol : « Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet

---

Stretter, celle qui a actualisé en un sens le « trou » chez Lol V. Stein, possède un nom dont la sonorité est dure, figure de l'Autre, ennemie désirée, imprenable.



anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mettre à son terme. » (R : 50) Le personnage de Lol apparaît capté, pris, emporté complètement par cette vision qui n'arrive jamais à s'accomplir totalement, désir de voir le dévoilement de celle qui incarne, pourrait-on dire, l'Autre, vision d'un geste grâce auquel elle est « chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre [...] [,] née pour le voir » (R : 49). La jouissance se consigne précisément dans le fait de « voir » la scène brûlante, ce qu'ont vécu les yeux de Lol : « Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière : autour, un cercle noir. » (R : 105) Comme on l'a dit, Lol V. Stein rejoue avec Jacques Hold et Tatiana son désir d'être un regard extérieur, d'être à nouveau ravie à elle-même et éjectée de la scène, *creusée* en quelque sorte par elle, ce qui produit à certains moments une volupté qui la ramène directement au bal :

Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels : elle vient d'apercevoir cette aurore alors qu'eux ne l'ont pas encore remarquée. Elle, sait, eux pas encore. (R : 47)

Le seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du début d'été. Les yeux rivés à la fenêtre éclairée une femme entend le vide — se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont. (R : 63)

Je vois qu'un rêve est presque atteint. Des chairs se déchirent, saignent, se réveillent. Elle essaie d'écouter un vacarme intérieur, elle n'y parvient pas, elle est débordée par l'aboutissement, même inaccompli, de son désir. Ses paupières battent sous l'effet d'une lumière trop forte. Je cesse de la regarder le temps que dure la fin très longue de cet instant. (R : 131)

Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction de sa personne. (R : 124)

Elle aime, aime celui qui doit aimer Tatiana. Personne. Personne n'aime Tatiana en moi. Je fais partie d'une perspective qu'elle est en train de construire avec une obstination impressionnante, je ne lutterai pas. Tatiana, petit à petit, pénètre, enfonce les portes. (R : 133)

Tatiana est là, comme une autre, Tatiana par exemple, enlisée en nous, celle d'hier et celle de demain, quelle qu'elle soit. Son corps chaud et bâillonné je m'y enfonce, heure creuse pour Lol, heure éblouissante de son oubli, je me greffe, je pompe le sang de Tatiana. Tatiana est là, pour que j'y oublie Lol V. Stein. Sous moi, elle devient lentement exsangue. (R : 167)

Par le regard, Lol *sait* ce qu'il en est de la jouissance. Michael Richardson et Anne-Marie Stretter dans le premier extrait deviennent les « termes éternels » (avec l'aurore) d'une triangulation où se joue cette jouissance Autre. Les places qu'elle « est en train de [re]construire avec une obstination impressionnante » révèlent l'interchangeabilité de ceux qui les occupent, comme de Lol elle-même, dont la jouissance provient précisément et uniquement, pourrait-on dire, de « l'éviction de sa personne ». Jacques Hold tout comme Michael Richardson semblent avoir ce rôle infini et éternel du geste qui vise à dévoiler le corps de l'Autre qui efface Lol V. Stein. Pour sa part, Tatiana, tout comme Hélène Lagonelle dans *L'Amant*, est une figure de l'autre femme désirée qui ne connaît pas la jouissance mortifère. Ces personnages féminins, contrairement à celui d'Anne-Marie Stretter, ne peuvent que constituer un pâle représentant d'une place dans la triangulation du désir, place absente que regarde pour toujours Lol, dans sa jouissance : « Lol caresse toujours les cheveux de Tatiana. D'abord elle la regarde intensément puis son regard s'absente, elle caresse en aveugle qui veut reconnaître. Alors c'est Tatiana qui recule. » (R : 91)

En position de savoir et de regard, l'énonciation durassienne révèle, à travers la fiction des romans, l'objet de désir qui est l'Autre et se glisse dans l'œuvre à travers diverses figures signifiantes dont le maternel et le féminin apparaissent au premier plan. L'Autre ne se présente pas pour autant comme un mystère recouvrant la vérité d'une jouissance qui, à l'éprouver, pourrait permettre au sujet de se restituer une part manquante. Il demeure plutôt une place « trou » qui attire l'écriture, représentée par le personnage de Lol V. Stein que Jacques Hold cherche à raconter : « Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. » (R : 37) Ce « trou » apparaît chez Duras comme le point de chute de la pensée, comme ce qui structure le sujet et le fait jouir, ce qui le fragmente et qui s'assume dans l'écriture. Chez Aquin, il est aussi la condition de la jouissance, mais de manière peut-être moins assumée, dans une certaine mesure. Car l'écriture durassienne, là où surgissent l'ellipse, la parataxe et tous ces tropes qui incarnent le manque, *est* le devenir corps du sujet traversé par la jouissance qui provient du lien problématique à la mère, une jouissance qui creuse les textes et devient la structure même de la langue ombilicale faisant la

signature de Duras. Si le manque est reconnu chez elle comme une condition essentielle à la jouissance et au désir d'écrire, chez Aquin, quoiqu'en étant toujours désigné et en quelque sorte édifié, il en va plutôt d'un désir d'en finir avec lui. C'est tout le problème des narrateurs qui tournent en rond et n'arrivent pas à advenir au-delà du cercle mortifère dans lequel ils sont enfermés, de la même manière qu'opère l'écriture circonvolutive et fragmentaire, autre devenir-corps singulier. Le désir de retour fantasmatique au ventre maternel et aux origines, qui coïncide avec le désir de mort, entraîne les protagonistes parlant à se perdre finalement. Chez Duras, ils sont, dans un sens, déjà perdus d'avance et peut-être arrivent-ils un peu mieux à composer avec l'évidence du manque, quoique pris eux aussi dans leur propre violence, car il n'est pas si certain que le sujet durassien compose mieux avec la castration symbolique. Quoiqu'il en soit, le rapport à l'Autre où cela se joue, qui vient d'abord de la mère et qui s'éprouve dans le corps devenu énonciation, revient sur la scène du politique et de l'Histoire, ainsi que dans un face à face tout aussi conflictuel avec Dieu. La fragmentation et la violence du réel s'éclairent de ces scènes importantes de l'œuvre.

## CHAPITRE IV

LES FIGURES OÙ SE JOUE LE RAPPORT À L'AUTRE :  
L'HISTOIRE ET DIEU

Au sein des textes qui sont le devenir-corps poétique de la représentation, il y a deux autres registres qui sont convoqués, qui deviennent au fil des œuvres des figures, et qui participent de la fragmentation provenant du rapport du sujet à l'Autre. Sur la scène où surgissent des références à l'Histoire collective et sur celle où se présente le nom de Dieu — scènes d'écriture qui n'en constituent bien souvent qu'une seule, surtout dans le cas de Duras —, les sujets aquinien et durassien sont particulièrement confrontés au réel qui fait effraction. Dieu lui-même, qui désigne une place à la fois immanente et transcendante — on verra pourquoi —, vient signifier, au cœur du symbolisable, ce qui fait « trou », et le Nom apparaît donc comme un point de suture. Dans *Nom de Dieu. Par-delà les trois monothéismes*, Daniel Sibony revient sur ce qu'il nomme la *Question-Dieu* et propose des pistes de réflexion qui ne sont pas étrangères à l'expérience que traduisent les textes d'Aquin et de Duras. En termes interrogatifs, il propose de reconnaître dans l'expérience du divin celle d'« une *faille* où *s'ignifie un entre-deux producteur de symbolique et transmetteur d'humanité* », une « faille radicale »

où la vie se renouvelle : ou quand « ça passe », c'est « divin », souffle inspirant, etc.; et quand ça « casse », c'est l'angoisse, la peur d'« enfer », la fureur d'être[...]/Dieu, rapport extrême aux fractures de nos vies? [...] Tout le monde a rapport à Dieu comme limite ou comme au-delà des limites ; pour certains, cette limite est inerte ; mais pour d'autres elle est mouvementée, chaotique, mystérieuse<sup>251</sup>.

Ainsi, le mot ou Nom de Dieu qui s'imisce dans l'écriture et l'imaginaire d'Aquin et de Duras semble avoir cette fonction de désigner le lieu déterminant d'une « faille radicale », d'une effraction, de parler d'un rapport primordial du sujet à la limite. Le mot qui apparaît au détour des phrases désigne plus souvent qu'autrement le réel qui surgit du rapport à l'Autre, un rapport qui n'est pas en lui-même salvateur, mais violent, ce qui provoque l'écriture. Loin

<sup>251</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, « La Question-Dieu », dans *Le Nom de Dieu. Par-delà les trois monothéismes*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 2006 [2002], p. 182.



« d'être inerte », la limite engendre la fragmentation de l'écriture, dans la mesure où le sujet est tout entier capté par ce qui relève de l'innommable, de l'irreprésentable, de l'insignifiable qui traverse par conséquent la langue et la représentation. Se construisant de texte en texte par la résurgence du mot — chez Duras, c'est manifeste —, Dieu devient la figure qui dit l'effraction, l'épreuve de la limite, qui fait violence au sujet et à laquelle il répond. Ce « lieu » lui renvoie son manque-à-être, mais il dit également le point de chute pour la pensée dans l'expérience même de la question. C'est ainsi que Dieu se présente d'ailleurs souvent en lien avec la scène où il est question de l'Histoire et du politique puisque les événements collectifs qui sont convoqués, différents d'un auteur à l'autre, relèvent toujours de la même logique déréalisante et Dieu s'y trouve pris à parti (surtout chez Duras, parce que chez Aquin c'est la religion catholique qui est surtout convoquée sur ce plan). En ce sens, les textes aquiniens et durassiens sont traversés par ce que Sibony appelle des « *états-limites* » au sein même de ce qui appartient à leur rapport à la scène collective, états qui « relèvent du trauma, de l'émotion (amour, angoisse...) où s'exprime une faille de nos liens à nous-mêmes et à l'Autre<sup>252</sup>. » Dans le cas des deux auteurs, l'écriture se présente comme le devenir-corps fragmenté de cette expérience du rapport — déréalisant — au divin, mais aussi à une certaine réalité historique et politique appréhendée sur le plan de l'imaginaire, qui ouvre précisément sur le non-symbolisable.

Le registre théologique et les rapports des œuvres au religieux qui ont leur particularité et s'étudient de manière indépendante des autres registres, s'éclairent donc du rapport à l'Histoire et au politique et inversement, permettant de saisir le rapport à l'Autre au fondement de la fragmentation de l'écriture. Dans ce que les textes construisent, dans leur représentation imaginaire, il arrive parfois que la présence de l'Histoire et de Dieu donne l'illusion que l'Autre est un lieu *consistant*, à un tel point que l'on serait tenté de dire que ces registres deviennent des figures de l'Autre. Je me garderai néanmoins de l'affirmer pour laisser plutôt parler les textes, la question m'apparaissant encore maintenant complexe. Ce que l'on peut concevoir de l'Autre, en analysant les figures de l'Histoire et de Dieu en correspondance avec ce que l'on a vu au dernier chapitre, s'appuie sur le rapport du sujet avec le « lieu », dans le circuit même de l'écriture. En ce qui concerne la question de la

---

<sup>252</sup> *Ibid.*

figuration elle-même de registres tels que Dieu et l'Histoire, il faut revenir sur la notion de *défiguration* convoquée en introduction, notamment en référence aux travaux d'Évelyne Grossman sur Artaud, Beckett et Michaux. La (dé)figuration convoque bien évidemment le lien du sujet à la culture, sa manière de s'appropriier le symbolique qui lui vient de l'Autre, les figures collectives. En effet, la figure de Dieu elle-même prend sa source dans une tradition occidentale, judéo-chrétienne, commune aux deux auteurs, tradition dont ils héritent, parfois à leur corps défendant<sup>253</sup>. Du côté de l'Histoire, il en va de même, au sens où il y a une appropriation et une refiguration de la trame, d'un certain récit collectif — historique, politique, religieux — qui provient donc de l'Autre et que l'écriture reprend de manière fragmentaire pour en ouvrir le sens.

Ce qui est particulièrement fascinant par ailleurs est que la figuration de l'Histoire et de Dieu dont je parle s'établit de manière similaire chez Aquin et chez Duras. On peut même aller jusqu'à dire que des images récurrentes dans les œuvres conduisent à les concevoir sous la forme de « lieux » fermés qui s'apparentent au corps — et plus spécifiquement au corps féminin à cause du sexe — déterminé par le réel, la mort, les origines. Il y a, par exemple, chez Aquin l'image de la « sphère close » (*PE* : 18) correspondant à l'écriture, au passage dans le symbolique. Il s'agit d'une métaphore qui dit le sentiment d'emprisonnement du sujet et son désir d'en sortir, mais aussi l'attirance irrésistible pour ce « lieu » — véritable captation —, comme pour le corps féminin, imaginé comme détenteur de la jouissance Autre et donc d'un savoir interdit. Chez Duras, on retrouve également l'image de la « forme close » (*MM* : 39) ou de la « chose intérieure » (*YB* : 53) qui, si elle décrit le sexe féminin, apparaît aussi en correspondance avec la « chambre noire » qui est également « La Chambre des Juifs » (*YAS* : 98) — je souligne le glissement entre les deux images et l'utilisation de la majuscule — ou, encore, peut-être, de « la bulle » (*P* : 239), genèse imaginée du monde, où se fait l'écriture. Cette conception imaginaire, pratiquement formelle, amène à penser que c'est bien ainsi que l'Histoire se présente pour les sujets Aquin et Duras, où il y a Dieu, c'est-

<sup>253</sup> Notons que, chez Duras, la question du référentiel est complexe, dans la mesure où, quoique française, elle a grandi en Indochine dans une tradition orientale dominée par le taoïsme et le bouddhisme. Olivier Ammour-Mayeur a traité plus spécifiquement de cette question dans *Les Imaginaires métisses — Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, 2004.

à-dire comme un « lieu » qui n'est pas externe, mais bien comme ce qui détermine le sujet, ce qui l'enserme ou le contient d'une certaine manière, même lorsqu'il a le sentiment qu'il lui est extérieur (Aquin). La figuration dit le rapport à l'Autre, à la fois réel et symbolique, qui s'intègre à l'écriture en la fragmentant. À ce que suscite l'Autre, on l'a vu déjà au dernier chapitre, les textes d'Aquin et de Duras apparaissent comme des réponses et donc des devenir-corps différents. Encore ici, la poétique aquinienne circonvolutive et digressive se lit dans le désir d'entrer dans ce lieu clos pour aller à la rencontre de l'Autre, jouissance mortifère qui rate sans cesse, alors que la poétique durassienne, trouée et elliptique, témoigne davantage d'une jouissance opérante, comme si le sujet était *dans* le lieu. À ce propos, comme le dit Michel David, « ses textes [ceux de Duras] puis son œuvre lui ont autorisé une place dans "l'Autre" [...] [p]our créer, il faut en effet que ça manque quelque part et installer à la place de cet "Autre" manquant le recours à l'orgueil de la création, de l'écriture<sup>254</sup>. »

De ce point de vue, les œuvres se présentent comme des poétiques qui intègrent et réécrivent l'Histoire, la refigurent, de manière moins erratique, *ruinée* de façon générale chez Aquin que chez Duras, afin d'en construire un récit formé de réseaux de sens qui provient à la fois du référent collectif et de l'imaginaire. Dans le champ historiographique lui-même, Michel de Certeau a révélé toute la démarche de la discipline qui est d'abord et avant tout *écriture*. Ses travaux éclairent ce que fait l'historiographie, mais aussi ce qu'elle occulte en tant que discours qui se veut objectif et scientifique. L'historien se trouve à questionner le lieu même de ce qui fait et de ce que fait l'historiographie, et par là, il me semble, toute une littérature qui intègre l'Histoire, qui s'en fait le récit :

*L'historiographie* (c'est-à-dire « histoire » et « écriture ») porte ainsi dans son nom propre le paradoxe — et quasi l'oxymoron — de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait. [...] De ce point de vue, le réexamen de l'opérativité historiographique débouche d'une part sur un problème politique (les procédures propres au « faire de l'histoire » renvoient à une manière de « faire l'histoire ») et, d'autre part, sur la question du sujet (du corps, et de la parole énonciatrice), question refoulée du côté de la fiction ou du silence par la loi d'une écriture « scientifique » [...] « La seule quête historique du "sens" demeure en effet celle de l'Autre », mais ce projet, contradictoire, vise à « comprendre » et à cacher

<sup>254</sup> Michel David, *op. cit.*, p. 29.

avec le « sens » l'altérité de cet étranger, ou, ce qui revient au même, à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scripturaux<sup>255</sup>.

En ouvrant le sens par la fragmentation, ce que les poétiques de l'Histoire d'Aquin et Duras mettent en scène à propos de l'Histoire collective consiste en son point aveugle plutôt qu'à reproduire un récit articulé qui se veut totalisant et qui se place sur le plan d'une *écriture conquérante*<sup>256</sup>. Dans le cas d'Aquin, il y a la référence à un récit historique imposé par le conquérant Anglais, mais surtout accepté par les Canadiens Français, qui élude une certaine violence à l'œuvre et qui dit le ratage, à l'image de sa poétique. Chez Duras, c'est la douleur issue de la violence, où l'expérience de l'invasion, surtout nazie mais pas seulement, et de la bêtise politique, des rapports de pouvoir, que l'écriture cherche à dire et à faire éprouver dans son corps même. Tant chez Aquin que chez Duras, il y a aussi un désir de donner à concevoir — et à voir — une origine des rapports politiques, à la fois singuliers et collectifs, qui déterminent l'Histoire et qui échappent invariablement, dans les effets de vérité, à un certain discours se voulant objectif et par le fait même totalitaire. En ce sens, les œuvres aquiniennes et durassiennes constituent aussi une *écriture politique*, prise de pouvoir — assumée ou non — par la parole qui désarticule les lieux collectifs pour révéler l'envers des significations reçues qui évacuent la violence du réel. Aussi, à cause de leur fragmentation, les textes se présentent à l'image même de ce qu'enjoint de Certeau à penser à propos du travail historiographique :

Refuser la fiction d'un métalangage qui unifie le tout, c'est laisser apparaître le rapport entre les procédures scientifiques *limitées* et ce qui leur *manque* du « réel » dont elles traitent. C'est éviter l'illusion, nécessairement dogmatisante, propre au discours qui prétend faire croire qu'il est « adéquat » au réel, — illusion philosophique tapie dans les préalables du travail historiographique et dont Schelling a merveilleusement avoué la tenace ambition : « Le récit des faits réels est pour nous doctrinal. » Ce récit-là trompe parce qu'il entend faire la loi au nom du réel<sup>257</sup>.

<sup>255</sup> En italique dans le texte. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 11-14. La citation est de d'Alphonse Dupront, « Langage et histoire », dans *XIII<sup>e</sup> Congrès international des sciences historiques*, Moscou, 1970. Je tiens ici à souligner un regret, c'est-à-dire de n'avoir pu explorer davantage que je ne vais le faire la question de la poétique de l'Histoire chez Aquin et Duras. Celle-ci devait faire l'objet de toute une partie abandonnée en cours de route afin de plutôt dégager l'articulation entre l'Histoire, le politique et le théologique. À propos du terme « poétique de l'histoire », je renvoie à la définition que j'en donne dans l'introduction (p. 28), inspirée des travaux de Jean-François Hamel.

<sup>256</sup> Il s'agit d'une notion de Michel de Certeau qui la définit notamment comme « une colonisation du corps par le discours du pouvoir. » (*Ibid.*, p. 9).

<sup>257</sup> En italique dans le texte. *Ibid.*, p. 11.



Il faut dire que, loin d'être un lieu apaisant, les référents à l'Histoire qui sont convoqués constituent une trame qui a des effets déréalisants et mortifères pour le sujet. L'Histoire est un lieu d'inscription problématique puisque le sujet s'y présente confronté au collectif, aux événements qui le structurent et le déstructurent.

Sans aborder de front les textes pararomanesques sur cette question, par les romans et les récits — d'une nature souvent hétérogène chez Duras dont *L'Été 80* est le parfait exemple —, on verra que les œuvres aquiniennes et durassiennes s'inscrivent dans ce qu'il convient de reconnaître comme une *poétique de l'Histoire*. Cette poétique, aussi politique, est en même temps toute à concevoir sur les plans théologique et religieux. Il s'y révèle le pouvoir de l'Autre qui, tout en se présentifiant par des images et des scènes diverses qui reviennent hanter les œuvres, échappe pour une certaine part au sujet. De la même façon qu'en ce qui concerne le maternel et le féminin, l'autre est souvent confondu avec l'Autre et les œuvres énoncent la violence engendrée par un rapport de force, où l'a/Autre n'est pas toujours aisément assimilable à un ennemi qui serait facile à nommer ou à circonscrire sur la scène collective auquel le sujet se sent assujéti. Les lieux communs qui se retrouvent dans les œuvres, par exemple l'expérience de l'Occupation allemande chez Duras, qui serait le fait de Dieu, ou celle du Québec soumis à la Constitution canadienne chez Aquin, soumission encouragée d'une certaine manière par l'Église, prennent un sens singulier qui se lit à la lumière de tout ce que l'on a montré dans les chapitres précédents. Or, le rapport, politique, à l'a/Autre sur la scène de l'Histoire n'est pas simple puisque si les sujets aquinien et durassien apparaissent traversés par une force qui les domine — d'où, chez Aquin, l'image récurrente de l'enfermement —, ils se présentent par moments dans une proximité conflictuelle avec certains lieux qui viennent signifier la violence mortifère du pouvoir. Que ce soit celle de l'envahisseur, du colonisateur, d'un « lieu » désigné *a priori* en position de force, il y a un certain désir d'occuper cette place, de s'emparer d'une puissance, par l'écriture, qui leur permettrait de cesser de s'éprouver manquant. Tant chez Aquin que chez Duras, malgré la menace que cela représente, il y a une jouissance, ne serait-ce que par l'écriture, à fantasmer l'occupation de cette place souveraine, impossible.

Le prochain — et le dernier — chapitre se propose de faire une lecture des registres de l'Histoire, du politique et du théologique pour montrer comment ils éclairent la fragmentation du sujet lisible dans le corps poétique. Le rapport que le sujet entretient avec eux, on le comprend, s'avère d'ailleurs tout aussi problématique qu'avec le maternel/féminin. Traverser ces figures importantes, *défigurées* pour être *refigurées*, va finir d'éclairer ce qui engage le sujet dans un processus d'écriture. Tout comme pour ce qui concerne Dieu, chez Aquin et chez Duras, il faut, dirait-on, *en finir avec* l'Histoire pour que puisse se résorber ce qui morcelle et divise. Ce désir semble en même temps être synonyme de disparition, d'où la tension vive toujours à l'œuvre.

#### 4.1 Le surgissement de l'Autre réel : l'Histoire et Dieu chez Aquin

Or, dans mon cas, si la structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser la place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, si je cédaï à ses charmes, que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles.

Hubert Aquin, « Profession : écrivain »

L'écrivain maudit est fort heureusement celui qui manque de courtoisie, celui que toute bénédiction hérisse [...]. Par opposition, l'écrivain béni ressemble comme deux gouttes d'eau à l'eau bénite qui coule, depuis deux siècles et des poussières, dans nos veines de conquis... (

Hubert Aquin, « La mort de l'écrivain maudit »

Tous les artifices de l'intrigue ne feront jamais oublier au lecteur que derrière cet écran de décombres se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu.

Hubert Aquin, *Obombre*

##### 4.1.1 La figure complexe de l'Histoire

C'est un fait maintenant bien connu : l'œuvre d'Aquin se définit entre autres par un intérêt certain pour l'Histoire et le domaine politique. Elle s'inscrit au sein de la génération de la Révolution tranquille qui a remis en question la place du Québec dans la Constitution canadienne et entrevu la nécessité de l'indépendance. Sur le plan romanesque, après l'écriture de *L'invention de la mort* qui ne trouve pas d'éditeur, Aquin se lance dans un cycle, où l'Histoire et la scène politique prennent une large place, en publiant d'abord *Prochain épisode* en 1965, puis *Trou de mémoire* en 1968<sup>258</sup>. Certains événements historiques ou

<sup>258</sup> Les lectures impliquant le politique et/ou le rapport à l'Histoire ont été nombreuses, à commencer par l'ouvrage de Patricia Smart en 1973, *Hubert Aquin, agent double* (Montréal, Les

situations politiques qui y sont implicitement ou explicitement convoqués font des deux premiers romans publiés une véritable poétique de l'Histoire du Québec où se dévoile la vision politique que l'on retrouve dans des textes pararomanesques dont « La fatigue culturelle du Canada français<sup>259</sup> » et qui témoignent des préoccupations de l'auteur. La vision politique qui s'expose dans les romans, on le sait, met en parallèle le Québec avec des pays marqués par la révolution, comme Cuba (*Prochain épisode*), ou encore avec l'histoire d'un continent ayant vécu la décolonisation, tel que l'Afrique (*Trou de mémoire*). Durant cette période, il devient même difficile de savoir ce qui prend le devant de la scène dans les romans puisque certains narrateurs représentent le sujet en tant qu'il devient à la fois singulier et collectif, à un tel point que ces deux niveaux agissent en vases communicants. Ces narrateurs sont d'ailleurs toujours définis dans une posture au sein de laquelle l'Histoire (celle qui appartient tant au passé qu'au présent) apparaît comme une figure obsédante et déréalisante, à l'image d'un lieu clos qui les enferme, dont ils cherchent à sortir par l'écriture. D'autres personnages portent carrément le sceau de ce qui fait obstacle au désir sur cette scène : ils contribuent à la dynamique concentrique mortifère dans laquelle sont engoncés bien des narrateurs. Si la lecture politique et historique des textes romanesques est intéressante et a fait l'objet de bien des études, revenir partiellement sur celle-ci va permettre d'éclairer la fragmentation du sujet, la violence ainsi que le rapport plus global à l'Autre où le sujet est confronté au réel. Comme l'a écrit Anne Élane Cliche, « [l]e roman comme genre, comme forme, n'est donc pas séparé de la scène de l'Histoire, il n'échappe pas aux enjeux du lien social et s'il s'en excepte, ce n'est que le temps d'en nommer la fiction<sup>260</sup>. » Le rapport à l'Histoire et au politique constitue une scène importante où s'écrit le sujet et où la dimension religieuse présente dès les premiers écrits continue de se déployer et de se complexifier.

---

Presse de l'université de Montréal), alors que *Neige noire* n'a pas encore été publié. Quelques études sont à mentionner dont, bien entendu, les travaux de l'édition critique, mais aussi l'essai de Jacques Cardinal, *Le Roman de l'histoire* (1993) — à qui je dois beaucoup pour l'élaboration de ce chapitre —, la contribution de Jean-François Hamel (« De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », 2000), l'essai de Anthony Soron, *Hubert Aquin ou la révolte impossible* (2001), celui de Jean-Christian Pleau, *La Révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante* (2002) et celui de Martin Jalbert, *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin* (2011).

<sup>259</sup> Article paru pour la première fois dans la revue *Liberté* (vol. IV, no 23, p. 299-325) en 1962 et repris dans l'édition critique (*MII* : 108-109).

<sup>260</sup> Je souligne. Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 14.



Chez Aquin, l'Histoire se présente comme une véritable figure conflictuelle parce qu'elle est déterminée par une trame d'événements qui, figés dans un passé révolu, renvoient au sujet collectif québécois sa défaite de manière structurelle et son incapacité à accéder à une souveraineté et à un Nom constitué qui serait salvateur sur la scène politique. L'Histoire en elle-même apparaît comme un concept problématique, tel que le souligne Jean-François Hamel :

Aquin se situe dans une lignée constituée autant de philosophes que d'écrivains, qui élaborent une critique de plus en plus sévère de l'histoire, interrogeant radicalement la possibilité de son expérience dans le cadre de la modernité. Une image insiste, ne cesse de revenir, jusqu'à trouver dans *Prochain épisode* une énième occurrence : l'histoire comme foire bariolée et vertigineuse, vaste musée aux murs surchargés par les restes des siècles passés, capharnaüm sidérant jusqu'au spectateur le plus sceptique. Face à cet amas de vestiges, lourds et accaparants, l'effet est toujours le même pour celui qui y porte son regard : la statufication qui le constitue subitement en pièce de ce musée tout-puissant lui dénie toute possibilité d'action au sein du temps historique<sup>261</sup>.

L'Histoire est aussi surtout problématique du fait qu'elle est toujours le produit du conquérant, ainsi que le conçoit Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*, le conquérant qui « entend faire la loi au nom du réel<sup>262</sup> », trame dans laquelle le sujet conquis n'arrive pas à trouver une place satisfaisante parce qu'il ne peut y apposer son Nom. L'Histoire dont il est explicitement question dans les œuvres d'Aquin est un lieu où « le conquérant » qui porte les traits du pouvoir anglais — pouvoir avec lequel l'Église catholique francophone a transigé de manière ambiguë — révèle au sujet(-Nation) son assujettissement. La forme fragmentée qui, on l'a vu, agit comme une parole débordante, digressive et circonvolutive, toujours en quête de pouvoir dire le sujet, singulier comme collectif, en constitue l'inscription<sup>263</sup>. Sur le plan politique, tel que l'a souligné Jacques Cardinal, le

<sup>261</sup> *Op. cit.*, p. 542. Certains énoncés de l'auteur, parlant, non sans autodérision, de sa propre posture, sont explicites, dont celui-ci : « Le continu historique irréversible doit être réversible, sans quoi je plains franchement ceux qui sont hors continuum, désaxés (historiquement parlant), en proie à l'oscillation bouleversante du discontinu. » (« Calcul différentiel de la contre-révolution », *MLII* : 147)

<sup>262</sup> *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>263</sup> C'est le cas tout particulièrement du premier roman publié : « La construction formelle de *Prochain épisode* a donc pour enjeu la monstration de l'impasse spécifique à la scission du sujet de l'énonciation, d'une part, et, d'autre part, l'invention d'un possible fictionnel visant le devenir-un du sujet. Fantasmatiquement assujetti à la loi de l'autre, le sujet ne semble pouvoir advenir que par la souveraineté politique par où il maîtriserait enfin le procès narratif de l'histoire en son nom. Le devenir sujet de l'histoire serait donc relié à la reconnaissance nominale du sujet, et permettrait que s'accomplisse le devenir-un du roman en sa finalité fondatrice. » (J. Cardinal, *op. cit.*, p. 21-22)

problème provient notamment du fait que, pour les narrateurs aquiniens, l'autre, co-signataire de la Constitution, se confond avec l'Autre symbolique perçu comme le Maître de la loi :

Il semble, en effet, que le sujet colonisé, dans son fantasme, prend le contresignataire [celui de la Constitution canadienne de 1867] pour l'instance symbolique. Ce qu'il n'entend pas devant cet autre qui se confond avec l'Autre, c'est la place que lui octroie le génitif, à la fois subjectif et objectif, dans l'énoncé qui le fait "sujet de la loi" au Canada. Ce sujet, du lieu où se structure son désir, ne reconnaît peut-être que le versant objectif de l'énoncé et ne peut donc lire l'assujettissement de l'autre, aussi arraisonné à la loi. Cette surdité, me semble-t-il, est le nœud qui scelle le désir de loi comme fantasme d'une proximité sans coupure avec l'origine. Le sujet au nom oblitéré reconnaît finalement dans le nom de l'autre le nom même de la loi, et l'autre (quelle qu'en soit la représentation) se voit investi de cette reconnaissance<sup>264</sup>.

Certains protagonistes, le plus souvent masculins, qui le figurent empêchent les narrateurs dont celui de *Prochain épisode* d'accéder à une certaine reconnaissance —    la fois politique et identitaire — qui serait salutaire et qui doivent être éliminés afin de « suturer la scission et [...] réinscrire le sujet dans le devenir politique de l'  tat-Nation, instance jugée ici incontournable<sup>265</sup>. » La scène où se lie l'avènement des narrateurs aquiniens au devenir de la Nation est en ce sens caractérisée par une violence qui provient de l'a/Autre (le colonisateur confondu avec la Loi), mais aussi par celle qu'elle génère chez lui, lieu de reconnaissance et d'écriture : « La violence est donc là, dans le devenir fondationnel du roman et de l'histoire, le processus jugé incontournable de la reconnaissance du sujet national<sup>266</sup>. » La violence, véritable réponse à la Loi de l'a/Autre qui, à ses yeux, l'assujétit, va s'énoncer dans les deux romans reconnus comme étant spécifiquement politiques — *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*. Toutefois, elle s'incarne aussi d'une autre manière dans les deux derniers, *L'Antiphonaire* et *Neige noire*, qui semblent vouloir délaisser le plan politique sans pour autant qu'on puisse penser qu'il disparaisse complètement. Le narrateur des parenthèses de *Neige noire*, en nommant son absence, en réactualise le spectre de la présence : « (Jusqu'à présent dans le film, on peut dire que le Québec est en creux. Son éclipse récurrente fait

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 27-28. Plus loin, J. Cardinal précise encore, en parlant de *Prochain   pisode* : « Le mot d'ordre de "l'ennemi à abattre", qui régit toute l'intrigue, est lié à la thématique de la reconnaissance du sujet comme mise en scène d'une violence. La confrontation avec l'ennemi s'inscrit, en effet, au lieu du refoulement de la violence où l'institution se fonde. Le narrateur occupe donc, afin de le narrer, le lieu de ce refoulement où la violence consacre la fondation du lien social. Il raconte ainsi non seulement l'incontournable et l'inavouable violence sans laquelle il ne saurait advenir, mais sa voix semble parler de la proximité inquiétante de la mort. » (*Ibid.*, p. 31)

penser à l'absence d'une présence, à un mystère inachevé...) » (NN : 147). Le titre lui-même apparaît plus tôt dans les écrits essayistiques d'Aquin (en octobre 1963) où l'expression « neige noire » est intimement liée à des préoccupations politiques :

Le fracas du FLQ a redonné vie à tout ce qui finissait au Canada français. Au début de mars 1963, quand la neige de la dernière tempête d'hiver n'avait pas encore été sublimée, la vraie tempête est arrivée enfin, neige noire qui a souillé notre pays tel qu'on s'était habitué à le faire imaginer aux Canadiens anglais et aux fédéraux, mais peut-on appeler souillure ce printemps normal et nu? J'ai frémi au rythme même des déflagrations du FLQ, et nombreux sont les Canadiens français qui ont éprouvé le même tremblement que moi, la même attente inavouable! (« Lettre morte (à Gaston Miron) », *MLII* : 195)

La verve révolutionnaire trouve par ailleurs réponse dans une autre vision de l'Histoire qui se réfère au modèle dialectique hégélien et à la pensée de Bergson. Il s'agit d'une vision celle-là plus positive dans la mesure où elle s'inscrit du côté d'un mouvement qui contredit la conception de l'Histoire comme lieu d'enfermement<sup>267</sup> :

N'allons pas croire que l'Histoire est une grande pièce symphonique qui se développe avec thèmes, sous-thèmes, rappels et polyphonie de continu. L'Histoire, qui englobe Hegel et Bergson dans la même glaise obscurante, ressemble beaucoup plus à un combat armé, combat interminable puisque, dans la brume épaisse, surgit à intervalles irréguliers un bataillon nouveau qui charge, sabre au clair, contre le flan mou et blême du continu. (« Le calcul... », *MLII* : 151)

Dans les deux premiers romans plus explicitement politiques, la parole du sujet, particulièrement vociférante et subversive dans *Trou de mémoire*, devient le corps d'écriture qui s'érige contre la « statufication » de l'Histoire le ramenant à sa place de conquis<sup>268</sup>. Il

<sup>267</sup> La dialectique hégélienne est d'ailleurs une logique selon laquelle la négativité est assumée et « dépassée » au sens d'*aufhebung* : « Les hégéliens [...] veulent substituer à la logique formelle une logique *dialectique*. En particulier, ils rejettent le principe de contradiction : le réel est mouvant, contradictoire. Il faut donc que la pensée en épouse les contradictions. La pensée ne va plus de l'identique à l'identique, mais de la *thèse* à l'*antithèse* à la *synthèse*. La contradiction n'est plus la négation de toute pensée logique mais au contraire le moteur d'une pensée féconde, le conflit qui donne naissance au mouvement dialectique de la pensée et des choses. » (André Vergez et Denis Huisman, *Logique*, Nancy, Fernand Nathan, 1965, p. 21). Selon Hegel, au début de l'Histoire, l'homme est dans un état de violence qu'il faut dépasser : « L'état de nature est l'état de rudesse, de violence et d'injustice. Il faut que les hommes sortent de cet état pour constituer une société qui soit État. » (G.W.F Hegel, *Propédeutique philosophique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 55). Toutefois, pour s'en extraire, dans la logique même de la dialectique, l'esprit de lutte demeure nécessaire : « le sens est tellement enraciné dans le terrestre qu'il faut, semble-t-il, une violence égale pour le soulever. » (G.W.F Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1991, p. 11)

<sup>268</sup> « La révolution aquinienne s'adresse à la collectivité des "colonisés", des dominés, c'est-à-dire à un ensemble déjà nommé et défini par son statut éminemment apocryphe. Dans un tel ensemble,



n'est plus question de subir l'Histoire, mais de la faire dans le devenir romanesque, ce qui inscrit un désir manifeste d'opposer une autre façon de concevoir l'Histoire par l'acte révolutionnaire. Les effets fragmentaires de la parole des narrateurs apparaissent comme cet acte qui cherche à pulvériser *ce qui* l'enferme, mais révèlent aussi qu'elle ne peut être *toute*. Elle est d'ailleurs traversée par des zones de silence, des ratages, par le réel, et dont la figure de l'Histoire qui rappelle le corps féminin-maternel reste finalement un des points de butée (parce que le devenir au sens fort ne s'actualise pas), le Québec demeurant « en creux », véritable « mystère inachevé ». Les circonvolutions de l'écriture semblent toujours se nouer sur un *lieu-trou* qui obsède — l'Autre réel qui provient du rapport à l'Autre symbolique tel que reconnu par Cardinal —, où la scène historique et politique répond à la scène singulière du sujet.

#### 4.1.2 *Prochain épisode* : le « trou » sacré qu'est l'Histoire

*Prochain épisode* incarne intégralement, jusque dans sa forme et ses circonvolutions, la quête d'un narrateur visant à nommer l'innommable par l'écriture, le fameux « mystère impénétrable par excellence » (*PE* : 17). Le parcours du roman se présente comme l'expression du désir d'avoir accès à l'origine du symbolique, à l'Autre réel qui lui échappe, parce que le narrateur imagine que l'autre est à cette place. Ce rapport fait surgir le spectre de l'Histoire qui revient hanter le récit par des références explicites : les origines d'un Québec marqué à la fois par la défaite des plaines d'Abraham en 1759 (signifiante en particulier lors du Traité de Paris en 1763), mais aussi par l'échec des Patriotes en 1837-1838 :

Ce que met en scène *Prochain épisode* est donc aussi la structure d'un désir que le sujet colonisé ne parvient pas à dépasser. Et l'écriture rencontre ce désir comme un point de butée ou une énigme. Mais en même temps, elle le montre et en assume la nécessité pour nommer le sujet à sa place, serait-ce celle de l'exclusion, dans l'histoire<sup>269</sup>.

La révolution politique (commençant pour le narrateur par le meurtre prévu de H. de Heutz), mais surtout la relation sexuelle avec K se présentent comme des voies imaginaires qui révèlent le désir du sujet sur deux plans différents, mais qui se rejoignent et qui participent du

---

toute production est écrite à l'avance, toujours déjà éditée, lue, classée. » (Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 172)

<sup>269</sup> J. Cardinal, *op. cit.*, p. 32.



sacré dans l'œuvre. De cette façon, *Prochain épisode* réalise singulièrement « l'alliance entre le sacré et le politique<sup>270</sup> » et « [l']insistance du religieux apparaît là comme la fascination et l'appel du nom de l'Autre par où le sujet pourrait enfin s'inscrire sans ambiguïté dans le symbolique<sup>271</sup> ». À ce propos, on a pu remarquer que les personnages aquiniens sont toujours en quête d'une fusion (sexuelle ou autre), fusion avec l'Autre qui pourrait permettre de franchir les limites d'un *moi* vers le retour aux origines afin de *réparer* ce qui fragmente le sujet. Or, ce désir est précisément ce qui déclenche la déflagration et pousse le sujet dans ses circonvolutions scripturales puisqu'il le renvoie toujours à son manque-à-être, ce qui se joue tout autant dans les scènes sexuelles que dans celles, politiques, qui convoquent l'Histoire. La rencontre sexuelle fantasmée s'inscrit donc dans la même logique que la révolution politique : se produisant toujours dans et par une violence nécessaire, son avènement se trouve néanmoins toujours remis à plus tard ou carrément impossible, le sujet butant sur la fameuse énigme et sur sa propre impuissance à passer à l'acte. Sur le plan politique, la révolution qui a pour visée la conquête du Pays mythique perdu dès l'origine, un Québec pourrait-on dire souverain et affranchi du Canada anglais et de la constitution de 1867 — qui relève du possible —, s'inscrit au sein même de l'acte sexuel ayant comme finalité une jouissance absolue — impossible — menaçante pour le sujet. Ce dernier se définit d'ailleurs par la lutte et le combat, inscription du désir, et aussi par le fait qu'il ne peut rencontrer, même dans la fiction, la jouissance de la *réparation* originelle, celle qui lui permettrait d'être à sa place, où il pourrait échapper à la castration. Le sujet est tout entier pris dans ce mouvement où la jouissance rate, il existe au sens fort par lui, ce qui participe de sa fragmentation qui s'écrit dans le corps du texte.

Ce qui anime le désir et qui est en même temps la condition de l'enfermement devient une véritable quête mystique dont l'aboutissement ne peut qu'être mis en échec, et la Femme représentée par K, détentrice de tous les fils où le politique se mêle à l'érotique et au sacré, échappe au narrateur. L'écriture, motif qui construit *Prochain épisode*, se présente d'ailleurs comme une adresse à l'Autre réel, un acte d'amour profondément religieux, ce que représente l'allusion au *Cantique des cantiques* et au deuxième sacrement : « Je t'écris infiniment et

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 88.

j'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux; par mes mots, je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays et je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. » (PÉ : 66) K, destinataire du roman, est l'« interlocutrice absolue » (PÉ : 66), ce qui la rapproche du divin, et elle est aussi, sur le plan politique, l'archétype de la Femme-pays mythique désirée, corps-territoire où se joue l'acte sexuel et révolutionnaire, le lieu où se trouve l'origine recherchée à travers le combat<sup>272</sup> :

*Où est-il le pays qui te ressemble, mon vrai pays natal et secret, celui où je veux t'aimer et mourir ?* (Je souligne. PÉ : 74)

L'histoire de la révolution de notre pays s'emmêle dans celle de nos étreintes éperdues et de nos nuits d'amour. Les premiers éclats du F.L.Q. ont lié nos vies. Partout ensemble, nus mais secrets, unis à nos frères dans la révolution et le silence, c'est dans l'odeur de la poudre que nous avons appris les gestes exaltés de la volupté et le cri. Champ de tir démesuré, le sol enneigé de notre pays nous raconte notre amour. Les noms impurs de nos villes redisent l'infinie conquête que j'ai réapprise en te conquérant, mon amour, par mes caresses imprécises, délirantes et *des jeux de mort*. Ton pays natal m'engendre révolutionnaire : sur ton étendue lyrique, je me couche et je vis. Au fond de ton ventre de nuit, je frappe en m'évanouissant de joie, et je trouve la terre meurtrie et chaude de notre invention nationale. Mon amour, tu m'es sol natal que je prends à pleines mains, sol obscur et fuyant que je féconde et *où je me bats à mourir*, inventeur orgueilleux d'une guérilla infinie. (Je souligne. PÉ : 137)

À la lumière de ces extraits, K apparaît certes comme la matrice sacrée qui représente à la fois les origines et le pays à venir, mais aussi la mort dans la même logique que Madeleine dans *L'invention de la mort*. Cela s'explique sans aucun doute par la dualité du féminin chez Aquin, dualité toujours vive et non résolue, liée bien souvent au politique, le politique étant érotique. Dans le texte « Un âge ingrat », la femme est d'une part conçue positivement comme une « sœur en révolution », une « égale en amour, jamais un objet » et, d'autre part, comme la « femme-phantasme » déshabillée et exposée au regard consommateur, objet dans le passe-temps érotique. Le passe-temps érotique est ici une « déviation qui freine l'accession

<sup>272</sup> La « femme-pays » est reconnue par plusieurs, dont J. Cardinal (*op. cit.*, p. 52) et Jean-François Hamel, soulignant qu'il s'agit d'un trait générationnel : « Il y a bel et bien une femme-pays dans *Prochain épisode* qui en appelle à un territoire mythique toujours à venir, comme dans la poésie de Miron ou de Chamberland, mais il existe aussi une femme-temps qui renvoie au désir d'une expérience authentique et immédiate du devenir. » (« De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3(75), printemps 2000, p. 547-548) Voir aussi la réflexion du texte d'Aquin « Le corps mystique » : « selon la logique propre à cette sexualisation de la Confédération, c'est le Québec qui joue le rôle de la femme. » (*MLII* : 206)

de l'homme à la plénitude de l'amour et à la véritable action révolutionnaire. L'amour et la révolution excluent l'érotisme. » (*MLII* : 159-161) Or, si les romans d'Aquin *sont* érotiques et parfois voyeurs, ce que l'on a pu constater dans *Neige noire*, c'est bien dans la perspective où ils se veulent un passage à l'acte, ce que ne représente pas le passe-temps érotique et passif dénoncé dans « L'âge ingrat » qui fait dévier le sujet de la nécessité de l'action. La dualité de la femme-pays (le Québec), voire son ambivalence, semble en cause puisque la femme peut incarner autant le moteur de la révolution que son contraire, c'est-à-dire la statufication, pour ne pas dire la mort.

Pour le narrateur de *Prochain épisode*, tout ce qui constitue un espoir de parvenir au terme de sa quête et de retrouver la mystérieuse femme est réduit à n'être qu'une vision onirique dans le récit, à commencer par les nuits avec elle où amour, érotisme et révolution se confondent. Les circonvolutions de son écriture se nouent d'abord et avant tout à partir des « lieux » sexuels fantasmatiques qui s'entremêlent au désir de la révolution, où se dresse comme un lieu de captation le non-symbolisable. En elles-mêmes, les nuits font toujours partie du passé, un passé qui, s'il peut être annonciateur d'un avenir, ne s'actualise jamais au présent dans le roman et se fige dans l'inscription du souvenir. Selon la même logique, la figure de l'Histoire, tenant lieu de ce qui est figé, statufié, véritable spectre pétrifiant, mais aussi lieu absolu des origines, vient faire littéralement obstacle à la réalisation du fantasme, empêchant un certain devenir, le passage à l'action. L'Histoire apparaît tel un corps mort qui *est dans le chemin*, corps « étranger qui moisit » (*PF* : 53), corps imaginaire qui rappelle celui de l'Autre, insaisissable, et qui enserre le sujet. Le mystère qui entoure K, présence absente plus près de l'onirique que de la réalité, procède selon la même logique et le narrateur est tout entier capté par elle :

Alors, plus rien ne me retient d'appeler ma noire Eurydice, de la chercher dans la nuit interminable, ombre entre les ombres d'un sombre carnaval, nuit plus noire que la nuit saturnale, nuit plus douce que la nuit que nous avons passée ensemble, quelque part sous le tropique natal un certain 24 juin. Eurydice, je descends. Me voici enfin. À force de t'écrire je vais te toucher ombre noire, noire magie, amour. (*PE* : 16)

K incarne aussi le caractère imperceptible et fuyant du pays désiré, tel un point de fuite à l'horizon dans le trajet du sujet écrivant avec et contre l'Histoire, en raison, notamment d'un rapport à l'Autre déréalisant. La parole ne peut donc qu'aller et revenir, traçant des cercles

concentriques, voire elliptiques, autour d'un même nœud. Contrairement à d'autres protagonistes féminines, elle ne se pose toutefois pas directement elle-même comme déréalisante ou carrément menaçante : pendant presque tout le roman, elle ne fait qu'en suggérer les possibles effets, le narrateur étant pris dans ses miroirs imaginaires où les parois de sa prison psychique lui sont tout aussi imperceptibles que la femme-pays qu'il désire.

Sur le plan de la diégèse, la véritable identité de K sera révélée par la seule lettre qui la désigne, ce qui rappelle la sonorité présente deux fois dans le nom du pays à conquérir par le biais de la consonne répétée (*Québec*)<sup>273</sup>. L'indétermination de sa véritable identité, tout comme ce qui a trait à son affiliation réelle et son parti pris politique, est une mise en scène de la problématique que soulèvent non seulement *Prochain épisode* sur le plan politique, mais de nombreux textes pararomanesques<sup>274</sup>. L'avènement du Québec désiré — et désiré au sens suggéré par le registre sexuel — est un lieu fantasmatique d'inscription du sujet en tant qu'il se voudrait enfin unifié, débarrassé de ce qui le divise et de la présence inquiétante et obsédante de l'Autre. La rencontre avec K est l'espace imaginaire qui, semble-t-il, pourrait permettre au narrateur du roman d'y parvenir, mais l'aboutissement ultime de la quête est mis en échec par une force contraire — provenant de son incapacité à passer à l'acte et donc à reconnaître la nécessité de la castration —, faisant du Québec souverain-K fantasmée le point de fuite de tout le récit. Encore ici sur le plan imaginaire, comme on le sait, c'est K qui commande au narrateur de se débarrasser du soi-disant ennemi, H. de Heutz, qui ferait obstacle à la révolution et au pays. Personnage qui représente aussi l'Autre, H. de Heutz est ce que Jacques Cardinal a nommé la « figure du Maître, du Savoir absolu ou de Dieu »<sup>275</sup>. Néanmoins, il n'est pas seul et, pourrait-on dire, le véritable nœud du problème se trouve surtout ailleurs. Si le narrateur n'arrive pas à le liquider, ce n'est pas tant parce que H. de Heutz est introuvable en tant que personnage ni, à la limite, parce qu'il réussit à un certain

<sup>273</sup> Le jeu avec la lettre, une lettre qui fait « trou », revient dans *Trou de mémoire*, avec la dactylo de P.X. Magnant : « La lettre qui manque à son inscription et qui, de surcroît, enraye tout le mécanisme de l'écriture, est justement le signifiant de l'ensorcellement ou de la possession du sujet sur la scène politique et du sexuel. La lettre "q" est en effet l'initiale du nom de sa destination — le Québec — et l'homophone du mot "cul" où s'entend aussi, comme on le verra, la problématique de l'impuissance nationale. » (Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 111)

<sup>274</sup> Voir « La fatigue culturelle du Canada-français » (MLII), mais aussi « Profession : écrivain », *PF*), entre autres.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 37.



moment à déjouer le narrateur. C'est surtout parce qu'une présence travaille avec lui et le rend impossible à tuer, présence de la femme qui le sauve à la fin en s'interposant au moment où le narrateur, on le présume, allait tirer. Cette femme, le narrateur ne pourra jamais la voir en face ni la démasquer, mais elle ressemble étrangement à K. Ainsi, parce qu'il a aperçu sa chevelure l'espace d'un instant, il se met à douter de son identité qui ne sera jamais élucidée, ce qui le mystifie plus qu'il ne l'était déjà et rend K d'autant plus énigmatique pour le lecteur qui doute que cette femme soit K :

J'ai d'abord vu des cheveux blonds. Mais comment se fier à une vision si fugace, taxée d'avance par tant de circonstances hallucinogènes ? Les cheveux blonds étaient sans doute un effet secondaire de l'éclat du soleil et de mon éblouissement, à telle enseigne d'ailleurs que je ne saurais affirmer que l'autre est une femme et que cette femme, improbable, a une chevelure blonde. [...] L'autre, cette femme blonde, se trouvait postée tout près de moi, mais je ne savais pas exactement où : je la sentais seulement. Si j'avais tué H. de Heutz à la hâte, l'autre m'aurait vidé son chargeur dans la tête et je me serais effondré à contretemps. (PÉ : 101- 102).

La femme blonde qui gravitait autour de H. de Heutz me poursuit comme un cauchemar. Je n'ai pas pu la regarder, si bien qu'il me serait impossible de l'identifier aujourd'hui. Le pouvoir qu'elle détient sur moi *est aussi incertain qu'infini* : je ne pourrai jamais la reconnaître. Elle m'est totalement inconnue<sup>276</sup>. (Je souligne. PÉ : 163)

Si on présume que K et la femme blonde ne sont qu'une seule et même personne, K devient donc le double de H. de Heutz, la complice de l'ennemi, complice d'autant plus problématique qu'elle est l'objet d'amour du narrateur et le territoire métaphorique où devrait se produire la révolution. Point de fuite en tant que Femme-pays mythique (la K fantasmatique), nœud en tant que complice qui sauve l'ennemi (elle est de plus l'ennemie qui œuvre de l'intérieur), elle représente, bien plus qu'un simple personnage, l'ambivalence faisant du Pays désiré une sorte de Graal<sup>277</sup>. Néanmoins, elle demeure malgré tout et jusqu'à

<sup>276</sup> Jacques Cardinal avance que « [l]e statut de cette femme dans le cours du roman est donc associé à celui de la castration. [...] Dans ce roman inachevé et disjoint, le narrateur cherche depuis le commencement à enchaîner sur la castration qui le délie d'une inscription souveraine. » (*Op. cit.*, p. 54) Cela associe aussi la femme blonde à Sylvie, blonde elle aussi, qui, en frappant violemment Nicolas avec le pendentif, incarne également la femme castratrice.

<sup>277</sup> Dans des termes politiques, la force interne et déréalisante porte les traits du fédéralisme reconnu au sein du peuple québécois ligué passivement, depuis la Conquête, avec le colonisateur (ce à quoi le clergé a participé partiellement à sa manière tout en cherchant à conserver des droits pour les Canadiens français). Ainsi, la femme étrange de la fin de *Prochain épisode* qui se confond avec K en représenterait le caractère problématique, empêchant le narrateur d'accéder au terme de sa quête, tout

la fin un objet d'amour (le narrateur ne clarifiant pas l'ambiguïté entre K et la femme blonde), ce qui montre que le révolutionnaire québécois porte en lui un symptôme qui l'amène à se perdre dans ses dédales imaginaires. *Prochain épisode* révèle donc que l'échec faisant de la posture québécoise une posture de *colonisé* n'est pas conçu comme une donnée que le sujet perçoit de manière étrangère à lui-même. Bien au contraire, il se sent malgré lui déterminé par ce qui lui vient de l'Histoire. Cela concerne jusqu'au Patriote, le seul modèle qui semble tenir, et qui devient l'objet d'une transmission intergénérationnelle (de père en fils, dit-on) de la faute qu'est l'incapacité de soutenir la victoire, ce qui veut dire accepter la castration symbolique :

Ces hommes que je ne peux pas m'empêcher d'aimer, *même si cela me fait mal*, ces hommes ont voulu en finir avec l'humiliation qui nous accable encore aujourd'hui. Tout le Bas-Canada s'est aboli dans la représentation insupportable de sa propre défaite. Nos Patriotes ont été des hommes, en cela au moins qu'ils sont allés jusqu'au bout de leur *être-pour-la-défaite*. (Je souligne. « L'art de la défaite. *Considérations stylistiques* », *MLII* : 138)

La transmission de la faute (être pour la défaite) et de la nécessité de la révolution devient chez le sujet une structure avec laquelle il est tout particulièrement aux prises. Il se reconnaît dans la brisure imaginaire comme consistance de l'être (à cause de l'Histoire, des échecs passés et de l'ambivalence qui concerne le devenir historique et politique) du peuple qui est le sien, jusqu'à en faire le lieu d'une projection et d'une identification. Ainsi, « [l]e roman d'Aquin joue donc à fond le symptôme du colonisé, il s'en fait le sujet révélateur<sup>278</sup> » et ses narrateurs, même en cherchant à faire la révolution et en se révoltant contre le symptôme lui-même, l'incarnent inexorablement. Tout cela éclaire la tension à l'œuvre dans l'écriture entre un désir de se révolter et une déprime certaine, passive, qui trouve réponse dans les volutes de l'énonciation. Le narrateur de *Prochain épisode* se décrit lui-même tout au long du roman comme un sujet défait, à l'instar du roman que nous avons, nous lecteurs, entre les mains. Il se montre pris dans une violence provenant de son rapport imaginaire à l'Autre qui suppose que l'on puisse ne pas être manquant, à la fois sujet singulier et Sujet-Nation brisé par ses propres échecs et par ceux de la Nation elle-même : il est « le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire » (*PÉ* :

---

comme le Québec à un État souverain, débarrassé de la loi de l'Autre reconnue légalement depuis 1763 et la Constitution de 1867.

<sup>278</sup> Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 175.

21), un « déprimé explosif [en qui] toute une nation s'aplatit historiquement » (PÉ : 21), « défait comme un peuple » (PÉ : 160) dont l'écriture comme « produit de l'histoire [est] un fragment inachevé » (PÉ : 88), aux prises avec son « épopée déréalisante » (PÉ : 90). Il est aussi aux prises avec un vide qui provient de son « existence démantelée » et de la révolution qui l'« a mangé » (PÉ : 131) au fur et à mesure qu'elle l'anime sans se réaliser<sup>279</sup>. Au moment où il aurait pu tuer H. de Heutz concrètement, le narrateur oscille « entre l'euphorie du ravissement et la dysphorie de la possession<sup>280</sup> », comme s'il jouissait malgré lui de cette posture. À la fin, comme on le sait, rien ne se résout, le narrateur demeure enfermé (dans tous les sens du terme), incapable de sortir de ce qui l'empêche de passer à l'acte, pétrifié, voire mystifié par le triomphe et la toute-puissance du couple politique et mythique H. de Heutz-K qui semblent vraisemblablement se dresser, ensemble, comme les représentants de l'Autre (réel et symbolique).

#### 4.1.3 *Trou de mémoire* contre l'Histoire

*Trou de mémoire* problématise encore davantage la posture du sujet et le pouvoir qu'a l'Autre sur lui, la tension vive qui s'énonce de manière générale dans l'œuvre. Le personnage de Joan y présente la correspondance directe entre l'objet de désir sexuel, le pouvoir anglais et toute la force de déliaison qui provient de ce rapport conflictuel. P.X. Magnant répond à cette force d'abord par le meurtre de l'Anglaise — comme si la tuer pouvait le débarrasser de son symptôme — et par une parole violente adressée au « conquis » qui demeure volontairement assujéti à l'Autre. Selon P.X. Magnant, la « guerre de Sept ans » (PÉ : 91), puis la révolte patriote de 1837-1838 à Saint-Eustache et Saint-Denis (PÉ : 137) où le peuple canadien-français a été vaincu et dont parlait le narrateur de *Prochain épisode*, déterminent sa place, celle où il est objet — objet sexuel du viol constitutionnel permanent — de l'Autre :

---

<sup>279</sup> J. Cardinal l'énonce ainsi : « Encryptée dans la voix de la juridiction du maître, la narration ne cesse d'interroger de manière tout à fait obsessionnelle l'emprise de la loi de l'autre sur elle. [...] Incapable d'interpeller directement la loi, le narrateur est condamné pour ainsi dire au délire. Il assiste, impuissant, à la fragmentation désordonnée de sa voix et à la lente inhumation de son corps dans le tombeau asilaire de l'État qui le rejette aux confins d'un romanesque flou. Parole aliénée à la raison de l'État, cette voix narrative reconnaît ainsi le ratage symbolique inhérent à son statut politique. » (*Op. cit.*, p. 25-26)

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 39.



Le conquis, confiné à l'attente visqueuse, se suicide sans déroutir et se ranime sans cesse, fatigué à la longue de tuer ce qui est mort en lui et d'exaspérer la fraction d'existence qui lui est déferée selon la Common Law, le Home Rule et l'hostie de Magna Carta<sup>281</sup> — avec laquelle, pour ma part, je ne manque jamais de m'essuyer délicatement les fesses, votre Seigneurie...

La seule compensation du conquis absolu serait de comprendre pourquoi et de quelle incroyable façon il se fait enculer par l'histoire ; mais justement, par définition, il a perdu la vue. Il n'y voit goutte, sans quoi, j'ose croire, il ferait autre chose que rapatrier inlassablement des petites languettes d'un papyrus qui moisit (si tant est qu'il existe, tabernacle...) dans la cave à vin du British Museum, et autre chose aussi que de se chicaner sur l'interprétation intentionnellement intentionnelle des fragments dérisoires d'une histoire pornographique qu'on se racontait à Londres, à la belle époque [...]

Donc, selon la dialectique du fédéralisme copulateur, il ne saurait y avoir de lucidité que fédérale ou (ce qui revient au même) si le conquis devient lucide, il faut lui donner une promotion, le tenir dans un état voisin de l'anesthésie générale ou, à la rigueur, lui proposer de prendre un premier rôle dans la grande comédie musicale qui tient l'affiche depuis 1837 à guichets fermés<sup>282</sup>... (TM : 39-40)

La vision politique et critique se présente ici par l'ironie pour le moins grinçante à l'égard du peuple québécois et par le registre sexuel, voire pornographique, caractéristique de l'œuvre qui cherche manifestement à bousculer par des images fortes une représentation trop complaisante de l'Histoire entraînant la passivité d'un peuple. Comme on le sait, cela ne se confine pas à *Trou de mémoire*, bien au contraire. Dans « Profession : écrivain », pour n'en donner qu'un exemple, la situation sans cesse réactualisée qui dérive de ce « fédéralisme copulateur » marchant main dans la main avec l'Autre (ici le conquérant ou, plus globalement, l'Histoire telle que déterminée par un passé révolu et déréalisant) qui « encule » le « conquis absolu », est nommée littéralement « *notre syphilis nationale* » (Je souligne. PF :

<sup>281</sup> « Le droit commun, le "Home Rule" et la Grande Charte sont les trois institutions à la base du système démocratique anglais. » (Note de l'édition critique, TM : 247)

<sup>282</sup> Dans « la fatigue culturelle du Canada français », Aquin résume ainsi la position fictionnalisée par les propos incendiaires de son personnage : « Le Canada français, culture agonisante et fatiguée, se trouve au degré zéro de la politique. Ceux qui ont réussi en politique au Canada français, ce sont les nationaux, c'est-à-dire ceux qui "représentaient" le mieux ce peuple déréalisé, parcellisé et dépossédé par surcroît. » (MLII : 107) Dans son essai qui s'attarde spécifiquement à faire l'analyse politique de ce texte d'Aquin, Jean-Christian Pleau souligne avec justesse « le silence relatif de "La fatigue culturelle" à l'égard de l'intolérance anglo-saxonne, puisque, de toute évidence, ce n'est pas contre elle qu'il importe de polémiquer, mais bien contre l'idéalisme fédéraliste canadien-français qui tend à cautionner la situation de domination au nom d'une négation utopique de celle-ci. » (*La Révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, p. 44-45)



48)<sup>283</sup>. Cela dit bien le scandale de la posture d'une majorité québécoise que cherche à dénoncer de manière vociférante le roman. La cause de la violence évidente du passage de *Trou de mémoire* à l'égard du peuple québécois est éclairée par un autre moment du roman où il est question de l'Histoire en tant que récit paralysant et du défaut de mémoire. Selon les mots de P.X. Magnant, le Québec ne peut advenir pour cette raison et demeure confiné à une posture de conquis, condamné à demeurer dans une situation qui l'enserme à cause de son incapacité à dire, à passer de manière souveraine au symbolique, à *s'écrire*<sup>284</sup> :

Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre. Ils ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais. Chacun a son texte sur le bout de la langue, mais quand on met le pied sur une scène où déjà se taisent les autres personnages de cette histoire inénarrable, vraiment on ne sait plus quoi dire, ni par quel bout commencer, ni quel mot proférer pour que, d'un seul coup, tous les personnages retrouvent la mémoire en même temps que le fil de l'intrigue<sup>285</sup>... (TM : 58-59)

Pire encore, P.X. Magnant conçoit que l'effet de l'assujettissement passif procure une jouissance, ce qu'il expérimente d'une certaine manière au moment où il s'adresse à une foule et qui génère chez lui un certain effroi :

<sup>283</sup> Aquin, essayiste, tiendra des propos aussi incendiaires que ceux de P.X. Magnant au sujet du fédéralisme : « Quant aux vivants, ceux qui pratiquent encore, sous le couvert d'un fédéralisme légèrement visqueux, la politique de l'abolition de notre pays réel au profit du pays dominateur, ce ne sont rien de moins que des traîtres. [...] Ceux qui ne sont pas avec moi sont contre moi, a dit le Christ. » (MLI : 523)

<sup>284</sup> Comme cela est nommé dans « Profession : écrivain » et dans *Trou de mémoire*, la langue maternelle semble être en cause, « la langue désaint-ciboirisée [des] ancêtres. [...] [L]angues maternelles de feu, [...] pures incantation, psaume à femmes, stances rauques des primipares ! » (TM : 106-107). Elle apparaît figée dans sa propre histoire, ce qui brise le « je » puisque cette langue n'est nulle autre que la sienne : « Je suis la proie de pulsions destructrices contre cette méchante langue française, majestueuse bien sûr mais seconde ! Écrire me tue. » (PF : 46)

<sup>285</sup> Comme le note J. Cardinal, c'est Aquin lui-même qui parle des événements concernant l'histoire québécoise sous la forme d'une tragédie théâtrale : « La structure selon laquelle le maître est maître du jeu est d'une certaine façon analysé dans l'article d'Aquin, intitulé "L'art de la défaite (Considérations stylistiques)", qui repose sur le jugement suivant : d'une part, l'échec de la Rébellion de 1837-1838 serait imputable à l'incompétence narrative des Patriotes et, d'autre part, cette incompétence aurait pour origine l'identification du colonisé aux règles de conduite du maître./Ce jugement, Aquin l'énonce à partir d'un paradigme où le procès historique serait celui d'une certaine théâtralisation tragique. L'histoire relèverait dans ce cas d'une poétique (comme le dit d'ailleurs le sous-titre de l'article "Considérations stylistiques"), susceptible d'ordonner le procès des événements selon les lois d'une certaine composition. L'histoire devient ainsi un art, c'est-à-dire un ensemble de règles formelles ou narratives capable d'organiser, selon une certaine finalité, la suite des événements et la place du sujet. » (Op. cit., p. 57)

Le fracas subit de cette jouissance collective m'a fait comprendre que je venais de perpétrer un viol impudique au terme duquel la partenaire multiple a échappé un cri rauque de plaisir. Quand on viole, on ne s'attend pas à l'orgasme de la « victime » ; de là, sans doute, mon comportement de fuyard devant ce magma impersonnel de chair qui m'imposait le spectacle surprenant de son spasme ! J'avais peur, en quelque sorte, parce que je venais de dévoiler cet inconnu innombrable et tumultueux (TM : 46).

La foule ici rappelle la posture de la narratrice Christine dans *L'Antiphonaire*. Corps féminin brisé par la violence, Christine est à l'image de cette assemblée qui jouit de la violence. On se souvient qu'elle est non seulement battue par son mari lors de ses crises, mais qu'elle est aussi violée, et ce sont précisément les viols qui déclenchent la jouissance participant de sa fragmentation en tant que sujet-fictif lisible dans la forme de son écriture. Dans *L'Antiphonaire*, l'homme semble agir comme l'autre supposé (confondu avec l'Autre), sur la scène politique : il représente une loi qui fait violence, mais il est désiré par un corps qui s'exprime à sa conscience défendante, véritable figure encore ici de l'ambivalence montrée comme étant mortifère, véritable symptôme. En ce qui concerne le discours scientifique qui a précédé l'écriture littéraire, Christine est dans un même rapport problématique à l'Autre :

Me voici enfin, non pas toute nue, naturelle (je crois de moins en moins à la nature humaine), mais pleine de pharmacopées vésaliennes (ou vaselinantes) enduite de liquide radical « humide » de type averroïste, coulée et coulante si possible comme je suis et comme je deviens selon l'orbitation des diverses cosmogonies dont je reconnais l'empreinte qu'elles ont laissée sur mon pauvre corps de femme. (AN : 18)

À cause de « l'empreinte » du discours médical et scientifique, Christine, en tant que « pauvre corps de femme », se perçoit « pleine de pharmacopées vésaliennes », référence, d'une part, au recueil des médicaments et, d'autre part, à Vésale (1515-1564) qui fut un des premiers à pratiquer la *dissection* — je souligne — du corps humain<sup>286</sup>. Les discours scientifiques (historiques, philosophiques et non pas seulement scientifiques au sens strict du terme) semblent donc jouer un rôle déréalisant chez Christine<sup>287</sup>. Ils agissent comme un

<sup>286</sup> L'expression « de type averroïste » se rapporte à Averroès (1126-1198) qui a interprété la métaphysique d'Aristote d'après le Coran, ce qui eut une influence considérable sur la pensée chrétienne au Moyen-Âge.

<sup>287</sup> Cela semble singulièrement mettre en acte ce que révèle Michel de Certeau au sujet du discours historiographique dont il a été question dans l'introduction de ce chapitre. Avec ses romans — et non pas seulement avec ses essais explicitement politiques —, Aquin construit une *écriture de*

véritable scalpel imaginaire disséquant le corps poétique de l'écriture du journal, le journal étant le seul lieu où elle peut se reconnaître, mais où elle se perd et se désintègre psychiquement. Or, entre les phases où elle raconte sa vie, elle revient à ces discours comme s'ils la protégeaient en même temps de l'effet de l'écriture dite « littéraire » du journal intime : la sienne. Il semble donc n'y avoir aucune issue pour ce personnage, aucune place satisfaisante à occuper dans le champ de l'écriture.

Plus Christine évolue d'ailleurs dans son parcours, plus elle est aux prises avec la violence de la jouissance qui provient de l'Autre réel revenant par effraction dans son corps d'écriture. Cette violence est le résultat de son rapport à l'autre, représenté ici par les personnages masculins qu'elle fréquente ou rencontre (Jean-William, le pharmacien, Robert, Albert, etc.). La jouissance l'éloigne par le fait même de son intérêt pour la science (d'abord sa carrière de médecin, puis sa thèse en philosophie des sciences de la Renaissance), champ épistémologique qui semble appartenir dans son discours au domaine masculin, au savoir qui lui échappe. Plus le récit avance et plus Christine est d'ailleurs incapable de renoncer à ce qui la déréalise :

Mais, à 37 ans, ayant quitté la pratique quand j'étais au berceau (à 26 ans), je n'ai plus d'avenir : ni comme médecin, ni comme femme — car je suis désenchantée. Il me reste, m'a-t-on dit, d'écrire. Je tiens là des propos d'un goût douteux sur la vocation littéraire ; mais, n'empêche, si je n'avais pas reçu sur la paroi temporelle gauche un certain coup de poing de Jean-William, je ne serais pas ici en train de forger des phrases pour mieux dégraffer mon soutien-gorge et exposer, à la vue des maniaques, la peau légèrement décolorée de mes deux seins. [...] Vous me direz : à 37 ans on n'abandonne pas encore tout espoir de plénitude féminine, on ne renonce pas à la vie pleine et satisfaisante à laquelle les femmes ont maintenant droit... D'accord ! Mais vous n'avez pas vécu, chères lectrices incompréhensives, la moitié de ma pauvre existence, vous n'avez pas fait le tour de mon jardin, ni accumulé à ce point de surprises et d'orgasmes que les futures joies ne puissent m'exciter encore et me redonner une jeunesse que j'ai vertement gaspillée à sonder les insondables théories de Simon Stévin, de William Harvey, de Sébastien Frank, de Marsile Ficin et de Marsile d'Enghien — pratiquant à déficit ma propre *forma specularis* québécoise à mort... (AN : 49-50)

---

*l'histoire*, où un corps en souffrance, qui est aussi corps de jouissance, rencontre l'écriture conquérante souvent *dans et par* la violence. Dans *L'Antiphonaire* tout comme dans *Trou de mémoire* d'ailleurs, les discours scientifiques semblent jouer le même rôle.



Sans que le lien soit direct, cela rappelle la figure du conquis sur la scène politique dont la seule trace explicite dans *L'Antiphonaire* surgit à cet endroit (« pratiquant à déficit ma propre *forma specularis* québécoise à mort... »). Face à la violence à laquelle Christine répond en se conformant à ce que l'autre — tous ces hommes avec qui elle entretient des relations, figures de pouvoir — semble demander d'elle, mais surtout à la jouissance qui en résulte, la narratrice en vient d'ailleurs à se fragmenter toujours davantage et à ne pas agir contre ce qui la détruit, tout comme le narrateur de *Prochain épisode*. Cela se produit donc à l'instar, pourrait-on dire, du Québec qui, pour Aquin, est ce « pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes » (Je souligne. *PF* : 46), comme si — cela demeure une hypothèse — c'était le peuple québécois, partie déréalisante mais aimée de lui-même, que l'écrivain cherchait à faire parler dans son roman, celui qui n'arrive pas à advenir sur le plan symbolique : « Je ne me connais plus ; je ne me reconnais plus... Sait-on jamais ? Je suis devenue une autre !... Ou alors, je me détraque, je me désintègre. Il n'y a plus rien d'honorable en moi. Je ne sais plus où je m'arrêterai<sup>288</sup> » (*AN* : 255-256). Christine, en tant que représentant dans le kaléidoscope aquinien, inscrit sans aucun doute ce qui révolte le sujet, c'est-à-dire l'assujettissement qui amène à jouir de manière masochiste, cette posture renvoyant à la fois aux plans politique, collectif et singulier. Mentionnons au passage que le personnage féminin se présente dans son assujettissement d'une manière comparable aux deux narrateurs — masculins — précédents. Elle sera elle aussi droguée et jouira à cause de l'effet, transpercée « comme les flèches des cupidons transpercent le cœur extatique de Sainte-Thérèse du Bernin », « irriguée par les petites rigoles qui forment un filet divin » (*AN* : 75) au moment du viol par le pharmacien, un viol qui prend ici des allures littéralement mystiques où Dieu (tout comme l'Histoire) devient la substance narcotique. Le narrateur de *Prochain épisode* se définit de la même manière : il est un « [c]orps envahi par le corps

<sup>288</sup> Cela va assez loin dans son cas : « Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain... À ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis — paradoxalement — je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur. » (*A* : 256) Le problème concerne une jouissance Autre qu'elle ressent dans toutes les situations impossibles dans lesquelles elle se trouve et qui la souillent, rejouée avec *l'autre*, le masculin, celui qui en est l'agent d'une certaine manière. Cela peut se lire également, on le comprend, comme une fable de la situation du Québec qui jouit de sa posture et que dénonce avec virulence Aquin.



étranger [et] est ainsi au bord d'un état où il ne parvient plus à percevoir son unité<sup>289</sup> ». Dans *Trou de mémoire*, la prise de différentes substances par P.X. Magnant développe le même motif qui illustre l'amnésie et la passivité, opposées à sa parole incendiaire et à ses actes violents. La fragmentation et les trous de son écriture, marqués entre autres par l'utilisation caractéristique des points de suspension dans le roman, semblent en être bien souvent l'inscription. Tous ces narrateurs, chacun à leur manière, sont donc aux prises avec l'Autre qui, « non symbolisé, revient dans le réel<sup>290</sup> ». Cela semble les contaminer parfois jusqu'à l'image explicite et forte du viol, ce dont ils jouissent malgré eux, et il est indéniable qu'ils cherchent en même temps à s'en défaire, à s'en débarrasser.

Dans *Trou de mémoire*, P.X. Magnant, malgré le fait qu'il soit plus que tout autre le porte-voix violent de la critique et de la nécessité de sortir de la jouissance mortifère, est en réalité aux prises avec le même problème que le narrateur de *Prochain épisode* et finit par se suicider, comme le fera la narratrice de *L'Antiphonaire*. Chez lui, on l'a dit, le nœud du problème est Joan, l'Anglaise. Lors de la scène précédente où il fait son discours révolutionnaire à une foule, il avoue lui-même que la foule n'est pas le véritable destinataire de son désir :

Je me souviens, non sans un pincement au cœur, de cette foule compacte qui me demandait, ni plus ni moins, de la violer et de lui faire le coup du hold-up mental avec violence. Mais moi je ne parlais pas à ces 800 personnes, mais à une d'entre elles, Joan, qui se tenait au fond de la salle drapée dans sa pelisse « rouge révolution d'octobre » dont la pureté fauve faisait tache et constituait, pour moi, un point de repère tout indiqué sur lequel je pouvais régler ma distance focale<sup>291</sup>. (TM : 45)

<sup>289</sup> J. Cardinal, *op. cit.*, p. 42. « Je m'emplis de père en fils d'anticorps ; je me saoule, fidèle à notre amère devise, d'une boisson nitrique qui fait de moi un drogué. » (PÉ : 31) Jean-François Hamel met en lumière la même dynamique en ce qui concerne le rapport du sujet à l'Histoire : « L'histoire apparaît donc dans *Prochain épisode* comme une substance narcotique, un nouvel opium du peuple qui engourdit chacun de ses membres. Sa pesanteur se manifeste aussi dans les essais d'Aquin (sous la forme d'une "identité atavique"), par une "fatigue culturelle" généralisée, engageant l'écrivain dans une esthétique du deuil, dans un répétitif "art de la défaite". » (« De révolutions en circonvolutions... », *op. cit.*, p. 544-545). Voir la suite de l'article qui établit bien le fait que si le narrateur porte le symptôme, il n'est pas simplement « l'expression de ces échecs qui se répètent dans l'histoire. » (*Ibid.*)

<sup>290</sup> Comme le dit Freud à propos du cas Schreber.

<sup>291</sup> Il est à noter, afin d'éviter toute confusion, qu'Aquin fait ici référence à la révolution russe, en octobre 1917 et non à la révolution d'Octobre 1970 qui aura lieu deux ans après la publication de *Trou de mémoire*.

Joan, bien qu'assassinée, ne cesse de hanter le narrateur, de l'enserrer, l'envelopper, le mystifier, faisant de l'Histoire elle-même un lieu déréalisant. Le narrateur fantasme une situation où elle se serait moulée à sa subjectivité dans le souvenir de leur histoire, tout comme Sylvie dans *Neige noire*, finalement incorporée par Nicolas, ce qui a des effets pervers :

Joan s'est rendue après un combat valeureux, d'autant d'ailleurs que son issue était connue d'avance, étant donné le style elliptique de mon attaque et ma supériorité naturelle. [...] C'est ce qu'a fait Joan, expérimentant ainsi la défaite totale qui, à bien des égards, la rapproche de moi... En effet, dès l'instant où je la réduisais à la défaite totale et irréversible, comment ne deviendrait-elle pas ma sœur selon la défaite ? Conquise, elle a changé du tout au tout et s'est laissée aller à toutes les modalités de la banqueroute vénérienne. D'un seul coup, Joan a épousé mon être-conquis jusqu'à devenir ambiguë soudain, changeante, hypocrite par moments, insaisissable comme un Cri sous le regard du premier colon, masquée comme je le suis : mais je savais encore lire à travers ce voile de dissimulation en réinventant, sous les traits de ma conquête, ma face de conqui. Étrangement, après cette nuit de noces et de tribulations, je suis redevenu conqui à nouveau tellement j'étais séduit par ma nouvelle conquête : Joan... que j'avais investie de nuit sans peur et sans reproche me dominait de façon inédite. Dès ce jour, notre histoire était écrite d'avance (bien que nulle langue écrite !)<sup>292</sup> (TM : 41-42)

Le fait que Joan revienne à la fin sous la forme de la « Québécoise pure laine » (TM : 236) qu'est devenue RR, sa sœur violée par Magnant et porteuse de son enfant, ne fait que complexifier ce que représente Joan dans le roman. Cela se lit comme éclairant le rapport à l'Autre où le sujet se révèle dans son ambivalence, pris entre son fantasme et ce qui tient lieu de réalité. Aussi, tout comme K aimée et ennemie du narrateur de *Prochain épisode*, Joan-RR est désirée. L'ambivalence est donc reconnue comme déterminant le narrateur malgré lui, ce qui lui fait violence. Il se trouve à représenter, comme d'autres protagonistes, la jouissance de cette posture allant jusqu'à la mort, révélant ce contre quoi cherche à lutter le sujet par l'écriture. Dans le fantasme, P.X. Magnant est de ceux qui tentent de renverser cet état des choses, mais en vain. Ainsi, même lui, révolutionnaire et meurtrier, demeure le représentant d'un symptôme où l'échec prend appui sur le fait que des représentations imaginaires masquent la nécessité de la castration sur le plan symbolique, le narrateur cherchant à

<sup>292</sup> « Le désir, on l'a vu, est le désir de l'a/Autre, et le désir du colonisé vise le désir du maître colonial. Ce désir est donc, d'entrée de jeu, une aliénation, voire une captation en laquelle le sujet cherche à s'approprier la place et la parole du maître. Le désir de Magnant pour Joan est structuré de telle manière que voulant posséder, il ne fait que se déposséder. » (J. Cardinal, *Op.cit.*, p. 133)

occuper la place de l'Autre en tentant de s'en débarrasser. Se sachant d'ailleurs atteint de ce symptôme, P.X. Magnant retourne contre lui la fureur dirigée sur l'Autre, ce qui le conduit au suicide.

#### 4.1.4 Du politique au religieux : le problème théologique sur la scène de l'Histoire

Si une lecture à la fois singulière (sur le plan national) et moderne (sur le plan conceptuel) de l'Histoire caractérise particulièrement l'œuvre d'Aquin et révèle la présence du rapport à l'Autre, le religieux et le théologique sont tout aussi importants et mettent en lumière le caractère transgressif de l'œuvre, réponse du sujet à ce qui le déstructure. Certaines nouvelles publiées dans *Le Quartier latin*, notamment celles parues de 1948 à 1949, dont « Les fiancés ennuyés », « Messe en gris », « Dieu et moi » révèlent que, bien avant le cycle romanesque, se trace une place incontournable accordée au religieux et au théologique<sup>293</sup>. À l'époque où il écrit les nouvelles et où le clergé, de même que la politique duplessiste, est encore dominant dans les institutions québécoises, Aquin est étudiant en philosophie à l'Université de Montréal, dont le département est sous la direction des dominicains. La présentation de l'édition critique qui a regroupé certaines des nouvelles indique les auteurs dont la pensée a pu imprégner les textes : saint Thomas d'Aquin, Aristote, saint Augustin, quelques philosophes modernes de Descartes à Kant. La Bible est aussi « [p]résente partout dans l'œuvre » et elle « l'est encore plus explicitement dans les récits et nouvelles car elle renferme ce qu'il considère comme des "mythes essentiels" » (RN : XXII). On note aussi qu'Aquin, pendant cette période « lit les philosophes contemporains Sartre et Merleau-Ponty, malgré l'interdiction promulguée par l'Église qui veille et impose toujours son joug avec l'Index établi par Rome. » (RN : XVII) Toujours selon la même présentation, le motif religieux de l'œuvre est indissociable d'une sévère remise en question du clergé qui, on le sait, a participé de manière conflictuelle à l'histoire du Québec : « [q]uand [Aquin] parle de Dieu, il interroge l'autorité de l'Église dans l'organisation de la société parce que, pour [lui], Dieu reste indissociable du discours de l'Église et vice versa. » (RN : XXV) La

<sup>293</sup> En 1961, dans « Qui mange du curé en meurt », Aquin révèle le caractère ambivalent qu'a le sens du religieux chez lui : « Je suis un être religieux, que je le reconnaisse ou non. Au cours de ma vie, je peux satisfaire profondément cette partie de moi-même ; mais aussi, j'ai le pouvoir de la dégrader ou de l'hypertrophier. [...] L'expérience religieuse est peut-être comparable, toutes proportions gardées, à celle de l'amour. » (MLII : 28)

critique et la transgression par rapport au clergé, mais aussi les subversions qui apparaissent dans les textes « ont [évidemment] pour effet de remplacer Dieu par l'homme, lieu commun à l'époque chez certains écrivains. Depuis la fameuse phrase de Nietzsche "Dieu est mort", plusieurs, dont Flaubert et Dostoïevski au XIX<sup>e</sup> siècle, Sartre et les existentialistes au XX<sup>e</sup> siècle, ont exploité cette idée » (RN : XVI). En ce sens, Aquin s'inscrit dans une longue tradition moderne à la fois littéraire et philosophique depuis Nietzsche, Proust, Joyce et Bataille, mais aussi Sade chez qui le registre érotique se mêle au politique et au théologique. Cela coïncide d'ailleurs avec sa posture critique par rapport à l'histoire du Québec, notamment dans *Trou de mémoire*. Le désir et la nécessité de l'action révolutionnaire qui caractérisent P.X. Magnant inscrivent également une profonde révolte envers une religion qui enferme. L'acte devenu écriture cherche à s'opposer à la passivité qui est le résultat de la croyance en un récit provenant du conquérant qui sera promu par l'Église, acteur important dans le processus qui vise depuis la Conquête à anesthésier le sujet canadien-français. Si cet aspect est indéniable, à la lecture même de *Trou de mémoire*, on constate que cela n'est pas si simple. Il s'agit encore ici d'une ambivalence où le sujet se présente dans sa fragmentation. C'est, il me semble, de ce point de vue que « [l]'écriture d'Hubert Aquin se situe consciemment dans la tradition catholique romaine. Ce qu'on dit moins, c'est qu'elle vise aussi à lui arracher ses effets de vérité. En cela réside son caractère "blasphématoire" [« J'écris au niveau du pur blasphème. » (TM, p. 57)]<sup>294</sup> ».

Dans *Trou de mémoire*, la critique politique agit de pair avec celle qui concerne le plan religieux faisant de ces deux registres des vases communicants. C'est le discours catholique imposé par l'Église qui est désigné comme une loi déréalisante pour le sujet canadien-français de l'époque, parce que la fidélité aux dogmes est partie prenante du problème politique et historique. En relisant l'Histoire et en pensant à la nécessaire révolution du peuple Québécois, P.X. Magnant, qui se dit être « le tout-puissant » (TM : 23) dans son délire, écorche la religion reconnue en partie à l'origine de la posture du conquis, du colonisé, du faible, l'équivalent d'un mort-vivant, cela étant à l'origine du problème du canadien-français depuis la Conquête :

---

<sup>294</sup> Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 67.



Conquête est aube noire et longue, deuil blême, face de carême pour ne pas dire sainte face — ce qui revient à double face !!! Le conquis vit entre chien et loup, et, pour lui, chien fidèle, il n'y a qu'un jour au calendrier : un samedi saint. Oui, le conquis s'est taillé une toute petite place entre la mort et la résurrection, il est mort et attend dans une espérance régressive et démodée un jour de Pâques qui ne viendra jamais. Il se trouve coincé fortuitement entre deux événements : sa mort passée et son impossible résurrection pascalle. Il se traîne ainsi, moyennant 10 à 20 grammes par jour d'eau bénite par voie intraveineuse, dans un interminable samedi saint dont la platitude quasi proverbiale est égale à son allongement temporel. (TM : 39)

Précisément parce qu'il croit au discours de l'institution religieuse, grâce à « 10 à 20 grammes par jour d'eau bénite par voie intraveineuse », la posture du conquis se réduit à être celle d'un mort-vivant entre « sa mort passée et son impossible résurrection pascalle ». C'est parce qu'il « attend dans une espérance régressive et démodée un jour de Pâques qui ne viendra jamais », parce qu'il existe dans le fantasme et non dans l'action que le conquis demeure à l'état de cadavre et n'a pas accès à la résurrection que pourrait permettre la sacro-sainte révolution. Il adhère passivement à un récit où Dieu (représenté par les Pères de l'Église) est manifestement du côté de l'a/Autre et où la loi est morale à défaut d'être éthique, c'est-à-dire qu'elle empêche le sujet collectif d'accéder à un véritable devenir. P.X. Magnant se trouve à souligner l'existence d'un récit qui a un effet anesthésiant, effet qui participe par conséquent de l'assujettissement du sujet-Nation.

Au début du roman, avant que la présence-absence de Joan ne devienne trop destructrice, P.X. Magnant se révèle, à l'inverse de la posture qu'il critique, comme le prophète « volatile dont le temps d'incarnation correspondait très exactement à celui de son discours lapidé » (TM : 47). Il est la voix criante, lucide, qui a pour fonction de hurler l'état d'enfermement dans lequel se tient le sujet québécois. Le temps de la parole actualise le désir et le narrateur est ainsi davantage déterminé par une violence morcelante. Son discours ponctué d'expressions, de points d'exclamation et de ruptures attaque sans détours, et encore ici par des images fortes des lieux et des signifiants de la religion catholique. Le Christ, le Fils de Dieu, est la figure par excellence à laquelle s'en prend le narrateur, en utilisant le registre pornographique :

Christ de calvaire en bois d'époque; et toute une barge de christ reboisés et un chapelet de christ enculés et un saint rosaire que j'égrène, goutte à goutte, comme une éjaculation de Chinois ! Je ne veux plus repenser à l'énergumène (un hostie de presbytérien encore !) qui est venu frapper les trois coups du destin sur le frontispice relâqué de ma porte. (TM : 31)

Il suffirait d'un seul blasphème, d'un seul Christ métonymique pour métamorphoser ce morne silence en bruit d'enfer ! Mais ciel ! les murs sont barbouillés de slogans anti-blasphème... Alors, on finit par se tourner la langue de feu sept fois avant de lâcher un saint-ciboire ou quelque petite burette débordante du sperme christologique ! (TM : 59)

Je bascule dans le sur-blasphème avec la ferveur des premiers apôtres : je me sens investi par six chars de Christ, six par banc, et par des barges de vierges poudrées qui découpent l'amuse-gueule de Paul-hors-les-murs en hosties pour donner la communion aux fifis. Je ne charge pas, saint crème fouetté, je décharge à pleins ciboires, j'actionne mes injecteurs de calice à plein régime et je sens bien qu'au fond de cette folle bandade je retrouve, dans sa pureté de violence, la langue désaint-ciboirisée de mes ancêtres. [...] [D']ailleurs, comment peut-on mieux saluer l'avènement d'un messie colonial qu'en ponctuant les douleurs de son enfantement par six chars de Christ, et six par banc, et qu'en maudissant sa venue crucifiante ? Pauvre Louise... L'hostie de petit Christ, tant attendu par les pauvres que nous sommes, est couvert d'avance par une pluie radioactive de saintes interjections qui, dans nos bouches à langues maternelles de feu, sont pures incantation, psaume à femmes, stances rauques des primipares ! Dieu merci, les accouchées accouchent en crachant non seulement des messies grimaçant, mais des poèmes hurlés et plus que parfaits... Si la révolution n'est pas un cri, elle est une oraison funèbre, chant aphone et funéraire. (TM : 106-107)

En blasphémant le nom du Christ de diverses manières qui traduisent l'emportement et l'exaltation, le narrateur de *Trou de mémoire* sacralise son propre discours lié à la révolution par des termes violents qui cohabitent avec le registre sexuel où il peut se reconnaître. Comme le dit Anthony Soron, en parlant de l'auteur qui s'inscrit « contre la paresse de l'aliénation », associant « sa révolte à l'idée d'éclatement, de bouleversement, de réveil soudain »,

[l]'écriture, comme la parole sacrée du Christ [quoique blasphémée, ce qui n'est pas à négliger], est génétiquement révolutionnaire parce qu'elle s'extrait violemment de la gangue du non-dit. Elle expulse des siècles sinon d'asservissement, tout au moins de refoulement : « Ce cri, ce blasphème qui comblerait le trou de mémoire de son peuple, Magnant le hurle, le prononce, mais de façon sporadique [A. Lamontagne, *Les mots des autres*, p. 119]<sup>295</sup> ».

<sup>295</sup> Anthony Soron, *op. cit.*, p. 48.

Le meurtre de Joan lui-même se prépare d'abord et avant tout comme un rituel dans le discours de P.X. Magnant. Cela participe du désir de transgresser la parole qui fait loi par un des commandements principaux de la Bible — *tu ne tueras point* —, voire d'inverser sa signification sacrée pour la faire sienne dans le pur sacrilège. Par la description qu'il en fait, il se trouve à faire du meurtre, un meurtre indéniablement politique et érotique, le lieu même du religieux et du sacré où il pourrait peut-être enfin advenir. Le rituel de la parole est celui d'un sacrifice en bonne et due forme et les divers sacrements deviennent ici la représentation du parcours menant de l'union charnelle (« baptême improvisé », « confirmation brûlante », « mariage indissoluble ») à la mort (« extrême onction ») provoquée de l'Anglaise :

Je suis né à la révolution en prononçant les paroles sacramentelles qui, de fait, ont engendré plus de réalité que jamais mes entreprises ne l'avaient fait. Ma naissance seconde a suivi ce baptême improvisé, de la même façon qu'une confirmation brûlante a succédé, ce jour-là, à notre premier sacrilège. Lancé comme je l'étais sur le corps vivace de Joan, j'aurais pu, ma foi, pousser le blasphème jusqu'à nous cimenter par un mariage indissoluble, sur ce lit doublement double, et tuer Joan juste après, sur place, afin de lui administrer l'extrême onction pour finir la journée en beauté... (TM : 48)

Édification du meurtre comme acte religieux et sacré à l'image de l'écriture, c'est le « crime parfait » qui devient la voie à suivre, une voie qui, si elle est transgressive, n'en est pas moins aux fondements du récit biblique (catholique) à cause du sacrifice christique, sacrifice qui peut être lu aussi sur le plan politique, comme celui d'un peuple :

les grands théologiens n'en arrivent pourtant pas à circonscrire le crime parfait qui, cher lecteur, n'est qu'une des nombreuses modalités du grand mystère de la transsubstantiation... [...] la notion même de crime parfait se superpose, dans l'esprit de certains fidèles, à la notion du sacrifice de la messe. En fait, la perfection inhérente au crime annule la notion même de crime : la messe aussi n'est que la réitération quotidienne interminable d'un scandale<sup>296</sup>. (TM : 51-52)

---

<sup>296</sup> Je tiens encore ici à souligner la lecture théologique importante qu'en a faite Anne Éline Cliche : « Selon la logique aquinienne, le crime parfait serait l'accession de la faute au rang de Loi, ce qui rejoint, dans la logique catholique le dogme de la transsubstantiation qui affirme la *présence réelle* du corps christique dans les espèces de corps eucharistiques. La perfection du crime provient, chez Aquin, du retour effractant d'un corps fictif au cœur de la réalité autobiographique. D'où l'effet de scandale. [...] Les dogmes catholiques racontent ce que Freud a par ailleurs retrouvé au fondement du sujet dans la langue : une logique structurée — à l'instar du sujet chrétien — par le Nom. La loi du signifiant est le trait de l'après-coup dont la culpabilité réinvente la "faute". Le traitement du mal par le mal consiste à placer le mal à l'origine, à rappeler que la naissance et le Nom ne se produisent qu'au prix d'une perte irréversible. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 135)



En plus d'avoir réalisé le meurtre qui semble racheter la faute originelle — la passivité du sujet-Nation dans son rapport à l'Autre qui l'enchaîne —, P.X. Magnant rêve à d'autres formes de violence qui pourraient parachever son œuvre transgressive allant jusqu'à s'en prendre au peuple même qui le définit (ce que peut représenter déjà en soi le désir pour l'Anglaise), violence sacrée fondée sur une jouissance sexuelle aux confins de la mystique : « Fatigué, je rêve à la plénitude du viol — comme les mystiques doivent aspirer à l'extase divine ou à l'apparition<sup>297</sup>... » (TM : 127) Dans le cadre du roman, le viol, on l'a vu plus haut, concerne d'ailleurs tout autant l'ennemi que la foule complaisante par rapport à son discours révolutionnaire. Il devient donc, comme toutes les autres formes de violence passées à l'écriture, l'acte où s'inscrit un devenir du sujet qui cherche à s'arracher à l'emprise de l'Autre, à ce désir d'en occuper la place. Or, comme on le sait, à ce jeu qui va l'amener dans la violence, P.X. Magnant ne triomphe pas puisque aussi « tout-puissant » qu'il se perçoive à certains moments de son récit, son présumé suicide révèle son impuissance et la marque inévitable de la transmission historique (le symptôme de l'échec). Sa disparition laisse RR-Joan l'ennemie, violée, non seulement se faufiler dans sa propre identité (l'Anglaise devient « Québécoise pure laine! »), mais aussi se glisser comme un gant, usurper sa voix narrative et clore le récit en signant son nom, véritable viol symbolique qui se retourne contre le révolutionnaire. La toute-puissance recherchée par la violence est donc à double tranchant puisqu'elle se retourne contre P.X. Magnant, à moins que RR ne soit une transmutation de P.X. Magnant lui-même qui a liquidé en lui ce qui le minait et qui fait de lui la femme-pays fécondée (manière de représenter la réalisation du fantasme). Dans un sens comme dans l'autre, tout comme le Christ qu'il blasphème, P.X. Magnant finit donc lui aussi par se sacrifier et de ce fait permet à l'a/Autre de triompher (cette femme nouvelle demeure à l'origine malgré tout anglaise). Tout cela illustre bien la posture ambiguë et complexe du

---

<sup>297</sup> D'ailleurs, « [r]amener la jouissance dans le viol [comme c'est particulièrement le cas chez Christine] demeure le crime par excellence, celui qui pose le sacré dans la profanation, la forme dans la déformation, le continu dans la fragmentation. » (*Ibid.*, p. 148) Aussi, « [l]e sacré n'y est plus tant de l'ordre de la croyance, mais de l'ordre de l'inversion et de la perversion, de la profanation ou de l'extase : "Dans le sacré rien n'est sacré : tout est corps, tout est pris dans ce matérialisme propre au christianisme." [Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. op. cit.*, p. 52.] Le temps de l'anamorphose est celui où le sacré devient un flamboiement du corps. Pour quelle urgente vérité? "Sacré, je le suis, car je flambe sur place, aliéné dans mon incandescence pyrophorique." (TM, p. 21) Ici, le sacrement vient au service du fantasme prométhéen qui pousse le sujet de l'écriture à se mettre à la place de Dieu. » (*Ibid.*, p. 36)



sujet qui « signe l'irréversible de la "faute" comme lieu incernable et violent de la Loi et comme facteur de nomination. C'est en cela qu'il reprend [au sens d'Anne Élane Cliche], et à contre-courant de la Révolution tranquille, les termes de la transmission catholique<sup>298</sup>. » Faute donc qui le détermine, mais « qu'il n'a pas commise et qui pourtant ne cesse de lui revenir comme la condition de sa jouissance<sup>299</sup>. »

#### 4.1.5 La figure du Christ comme fragmentation du sujet : entre fascination et mortification

Le blasphème sur le nom du Christ dans *Trou de mémoire* apparaît révélateur de l'ambivalence, de la tension du sujet aquinien, divisé par un processus d'identification et de transgression. D'abord, il semble le plus souvent révéler le lieu d'une identification problématique. La figure christique<sup>300</sup> elle-même génère un conflit qui renvoie sans cesse le sujet à son rapport à ses origines, origines qui lui barrent la route et qu'il retrouve manifestement en lui. Cela s'énonce notamment dans un texte comme « Le Christ ou l'aventure de la fidélité » (1950) :

Plusieurs fois, à cause du Christ, j'ai été divisé contre moi-même ; plusieurs fois j'ai voulu lui rester fidèle et je ne l'aimais plus, d'autres fois je l'aimais et je ne voulais plus lui être fidèle. [...] Être fidèle au Christ, je sais ce que ça veut dire, c'est être fidèle à moi-même et je ne connais pas d'obligation plus insupportable. [...] Tout le conflit de ma vie est cette alternative de perfection ou de fuite, ce balancement entre la fidélité au Christ et mon propre désagrément en tant qu'homme<sup>301</sup>. (*MLI* : 44)

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 62. Plus loin : « Selon cette logique, la faute est transmise au sujet par le sacrement du baptême — manifestation réelle du Nom — qui, tout en prononçant l'effacement du péché originel, en souligne le trait, nommant le sujet dans la filiation du premier Adam et de son double, le Christ. » (*Ibid.*, p. 132)

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>300</sup> Anthony Soron a ainsi noté l'importance et la présence de la figure christique dans l'œuvre : « En outre, Aquin, futur chantre d'un laïcisme révolutionnaire, nourrit sa conscience spirituelle de références bibliques. Il n'est pas exagéré de considérer que dès son plus jeune âge Aquin acquiert au travers de l'enseignement religieux, une forme de conscience primitive du sacré, dont tous ses romans se feront l'écho. Néanmoins, la religion lui apparaît comme une forme de perfection improbable, inapte à le définir, lui un être si imparfait et si coupable. À ses yeux, seule demeure accessible la figure emblématique du Christ. Déterminante dès *Les Rédempteurs*, elle demeurera un motif essentiel de son œuvre. » (*Op. cit.*, p. 77).

<sup>301</sup> Dans « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), Freud discute de l'identification au Christ, l'Église représentant une des « deux foules artificielles », l'autre étant l'Armée (*Op. cit.*, p. 153). Il dit : « Chaque chrétien aime le Christ comme son idéal et se sent lié aux autres chrétiens par identification. Il doit en outre s'identifier au Christ et aimer les autres chrétiens comme le Christ les a aimés. » (*Ibid.*, p. 206) On peut penser que c'est, entre autres, sur ce principe que la figure christique s'avère chez Aquin problématique puisque *aimer son prochain* équivaut à dépasser la haine de l'autre (et on sait tout ce que cela implique sur le plan politique), jusqu'à s'annihiler pour lui. L'expérience

La figure christique semble être une manière de représenter une part du sujet qui lui fait violence, qui le divise. Il y a là une piste d'analyse qui rejoint à tout le moins la demande de mort que le sujet entend dans son rapport à l'Autre, peu importe la scène où cela se joue, et qui pose problème<sup>302</sup>. Ce qui semble déterminant, dans l'œuvre aquinienne, est le fait que la figure christique représente l'asujettissement à l'Autre, au Père (doublé sans doute d'une « mère despotique<sup>303</sup> ») qui lui demande de mourir par amour pour les hommes, de se sacrifier pour réparer la « faute » originelle. D'un certain point de vue, le révolutionnaire qui met — symboliquement ou non — son corps en péril sur la scène de l'Histoire l'incarne. Pour bien des narrateurs dans la mosaïque aquinienne, la rédemption n'est effectivement possible que par le sacrifice d'eux-mêmes. On l'a vu, la mort est aussi ce qui travaille de toutes parts les textes de fiction (romans, récits, nouvelles) autant au niveau de la représentation que de l'énonciation profondément fragmentée où il y a une pulsion scripturale à l'œuvre. Le suicide pourrait s'inscrire comme la tentative ultime de réparer la blessure ou le défaut originel par le sacrifice et en même temps, il est la faute elle-même qui procure la jouissance : il rappelle la défaite, le symptôme qui fragmente le sujet (singulier et collectif) entre le désir de vivre et celui de mourir. C'est peut-être en ce sens qu'Aquin s'identifie souvent à la figure christique, notamment dans son *Journal* : « J'ai trente-trois ans, l'âge même de la crucifixion de mon frère divin, l'âge où l'homme se fait crucifier avant d'aller

---

religieuse est, chez Aquin, liée à celle de ce type d'amour qui correspond souvent avec la mort (« Qui mange du curé en meurt », *MLII* : 28).

<sup>302</sup> Il n'est pas dénué de sens que le leitmotiv de l'écrivain dans les dernières années de sa vie soit la déception : « Et comme je suis récipiendaire du prix Athanase-David, je tiens tout de suite à vous informer que ma devise est la suivante : "Je déçois." / Pour ma part, je ne suis pas déçu ; bien au contraire... Mais depuis le temps que je proclame ma devise, j'incline à penser que — généralement — je me suis conformé à ma propre devise [...]. À la limite, je me déçois... » (*MLI* : 237) Dans « Psychologie des foules et analyse du moi (1921) », Freud énonce ce qu'il en est de l'idéal du moi qui apparaît ici opérant, c'est-à-dire comme une « instance qui peut se dissocier de l'autre moi et s'engager dans des conflits avec lui. Nous l'avons appelée « idéal du moi » et lui avons attribué comme fonctions l'auto-observation, la conscience morale, la césure onirique et l'exercice de l'influence essentielle lors du refoulement. [...] Progressivement, elle adoptait, du fait des influences de l'environnement, les exigences que celui-ci posait au moi et auxquelles le moi ne pouvait pas toujours répondre, si bien que l'homme, là où il ne peut être satisfait de son propre moi, pouvait tout de même trouver sa satisfaction dans un idéal du moi différencié du moi. » (*Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 173.) Freud développe sa réflexion dans « Le moi et le ça (1923) » (*Op. cit.*, p. 240-252), expliquant que l'idéal du moi ou sur-moi naît de « l'identification au père de la préhistoire personnelle » tout en montrant la complexité qui se noue aussi avec la mère, la note de bas de page indiquant tout de suite après « [p]eut-être serait-il plus prudent de dire "identification aux parents" » (*Ibid.*, p. 243).

<sup>303</sup> Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 40.

plus loin. » (*J* : 248). Le sacrifice de soi devient la possibilité de la résolution du conflit, d'une fragmentation originelle et constitutive (notamment sur la scène historique en ce qui concerne le sujet collectif québécois) et par le fait même le retour de la faute comme signature (la défaite, mais pas seulement sur la scène politique)<sup>304</sup>. Le Christ, figure de l'amour infini à cause du sacrifice, signifie donc chez Aquin en même temps la mort, d'où l'identification problématique, à la fois repoussée et désirée.

Le récit *Les Rédempteurs* (1952) est sans aucun doute le texte qui, bien avant les romans, place la dualité qui fragmente le sujet, sur un plan où les préoccupations à la fois personnelles et collectives de l'auteur se rejoignent, à un tel point qu'il « crain[t] de ne pouvoir écrire quoique ce soit qui ne reprenne fatalement "Les Rédempteurs". Prisonnier de [s]a propre histoire, cela [lui] paraît inévitable; ce [qu'il a] inventé [l]e retient. » (« Lettres à Louis-Georges Carrier », *PF* : 129). Tel que l'annonce le titre, l'histoire se construit à partir de l'idée d'une rédemption nécessaire du peuple de la cité, représentant la genèse de l'humanité, dans un temps en quelque sorte mythique, originel : « Disons que cela se passe en un temps où les hommes n'étaient pas nombreux, bien avant les prophètes... » (*RN* : 69). Dans ce texte, la figure du Christ devient l'expression même du tragique et elle révèle que la demande de Dieu le Père n'est nulle autre que la mort. C'est le prophète Sheba qui l'incarne en apportant la parole qui va rallier le peuple de la cité d'Edom, notamment à cause de ce qu'il inspire :

Sheba apparut sur la tribune.

Le silence se fit instantanément. Les regards se tournaient irrésistiblement vers cet homme devant eux. Une sorte de malaise immobilisait la foule. Le visage de Sheba semblait empreint d'une certaine désolation, ou marqué non par la tristesse, mais par un renoncement étrange, par un courage apaisé : ce n'était pas une force toute seule, ni seulement la douceur, mais une expression intense et paisible, une sorte de plénitude qu'on trouve rarement sur un visage d'homme et qui trouble. (*RN* : 75)

Sheba est le symptôme qui parle : il va convaincre le peuple d'Edom que son destin est vain, que les souffrances vécues sont inutiles, que sa lignée, depuis le début des temps, est

---

<sup>304</sup> Cela me semble rejoindre ce que dit J. Cardinal en conclusion de son essai quant à la dimension politique de l'œuvre : « Le romanesque aquinien me semble ainsi dépositaire d'un symptôme où est mis en scène un récit mortifère en même temps que s'énonce un désir de retrouver le temps de la fondation nationale. Dans ce symptôme est donc lisible la mélancolie à l'égard de la reconnaissance du sujet québécois dans l'histoire. » (*Op. cit.*, p. 175)

corrompue et vouée au malheur (à jamais entachée par le péché originel : lire encore ici la défaite, mais à l'échelle de l'humanité) et qu'il n'y a que le sacrifice qui puisse non seulement les délivrer, mais délivrer l'humanité toute entière :

Vous êtes dépouillés par le châtement de Dieu, misérables par punition. Il y a des instants de joie dans nos vies, mais ce sont des spasmes, puis entre ces spasmes, il y a la laideur, la petitesse, la misère qui sont notre vraie vie. Cela ne vous révolte pas d'être faits pour souffrir, d'avoir une chair qui pourrit, un corps qui s'épuise? [...] À mesure que les hommes se multiplient, c'est la souffrance, la laideur, l'injustice qui se multiplient<sup>305</sup>! (RN : 76-77)

À la manière du Christ qui connaît son devoir — celui de mourir sur la croix afin de sauver les hommes —, Sheba non seulement conçoit son propre sacrifice, mais également celui de tout un peuple. Après un ultime rassemblement et la consultation de chacun, les gens de la cité finiront par construire des gibets où, le jour dit, tous vont périr les uns après les autres; les vieux d'abord, puis les enfants, les adolescents et finalement les hommes et les femmes qui vont, tour à tour, se pendre aux yeux de ceux qui restent et qui attendent le moment de leur propre suicide.

D'une part, ce qui peut frapper est le fait que le sacrifice des *Rédempteurs* rappelle l'ordre dans lequel les nazis exterminaient les juifs lors de la Deuxième Guerre dans les camps de la mort. Y aurait-il là une identification subtile ou un parallèle signifiant? D'après les manuscrits et ce que nous savons des lectures d'Aquin durant les années cinquante, l'écrivain se serait intéressé à l'actualité internationale de son époque, à ce qui se passait en Europe dans la période de l'après-guerre, notamment concernant l'horreur de la Shoah. Écrit durant la même période, *L'invention de la mort* met en scène un narrateur (René Lallemant : jeu de nom ?) qui compare son corps et ceux des survivants des camps : « Et mon corps nu, avec ce sexe pareil aux milliards de sexes qui ont peuplé la terre, me rappelle les corps anonymes des survivants d'Auschwitz, que j'avais contemplés longuement sur des photos d'agence trouvées par hasard dans un classeur du desk. » (IM : 5) La référence revient également plus loin où l'existence est comparée aux « chambres à gaz » (IM : 114), ce qui n'est pas dénué de sens quand on constate l'état d'enfermement dans lequel se perçoivent

---

<sup>305</sup> À ce sujet, l'édition critique établit un lien avec la Genèse en note : « On peut lire dans la Genèse que "Yahvé vit que la méchanceté de l'homme était grande sur la terre et que son cœur ne formait que de mauvais desseins à longueur de journée" (6,5). » (RN : 245)



bien des narrateurs aquiniens, entre autres à cause d'un rapport mortifère à l'Autre. Comme on le sait, dès le départ, René est condamné, à cette différence près et non négligeable qu'il engendre sa propre mise à mort, tout comme le peuple d'Edom des *Rédempteurs*. Cela nous amène, d'autre part et sur un plan plus large, au possible lien opéré par Aquin entre son récit et l'histoire juive qui, de manière générale, est peuplée de suicides collectifs, notamment pendant la période du Moyen Âge où les Croisés qui marchaient vers Jérusalem massacraient des communautés entières et où les juifs se suicidaient en masse<sup>306</sup>. L'édition critique note, en citant les propos de Jacques Languirand (ami d'Aquin), que la rédaction des *Rédempteurs* n'est pas étrangère à l'histoire des Juifs, ce qui indique, entre autres, un lien entre la dimension religieuse et la dimension sociopolitique de l'écriture aquinienne bien avant *Prochain épisode* : « Le rédempteur s'était bien fait jouer. Il s'agissait du peuple juif dans cette nouvelle, ce qui m'amène à signaler que Hubert faisait un rapprochement constant entre le messianisme du peuple juif et celui du peuple québécois. » (RN : 61) Aquin s'identifie aussi aux Juifs au tout début de « Profession : écrivain », ce qui renvoie à l'image de René Lalléman : « Je me sens comme un juif *en cela que le regard des autres me rend juif*. Ma juiverie, je la porte comme une cicatrice ; elle est écrite — décidément! — sur mon visage. » (Je souligne. PF : 46) À la manière de Sartre, l'autre se constitue ici comme un regard qui révèle au sujet sa place sur le plan singulier et, sur le plan collectif, comme le regard de la majorité qui dicte à la minorité sa place symbolique sur la scène de l'Histoire. Il s'agit d'un véritable rapport de forces vis-à-vis duquel l'analogie avec la judéité est pour le moins complexe.

Par le personnage de Sheba qui convainc le peuple de sa faiblesse et de sa faute originelle, *Les Rédempteurs* devient une fable de ce que l'œuvre placera plus tard du côté politique. La posture de conquis provient en effet de sa propre impuissance à s'inscrire autrement sur la scène de l'Histoire que comme condamné, animé par une jouissance déréalisante. Cela correspond également à une posture singulière que le sujet aquinien

<sup>306</sup> Ce qui est certain c'est qu'à la fin du récit des *Rédempteurs*, les corps des auto-sacrifiés constituent une image des charniers humains, du sacrifice horrifiant fait pour Dieu, mais devant lequel Dieu est absent : « Le soleil penchait maintenant vers l'occident et jetait sur le sol l'ombre des pendus. Il y avait dans l'air *un vide terrible*, comme si tous les morts, respirant encore, prenaient l'air aux vivants. Il restait maintenant les hommes et les femmes ; ils se tenaient au milieu de ce champ brûlé, comme réchappés d'un désastre. » (Je souligne. RN : 126)

cherche à dépasser par la violence. Le sens de cette violence et ses effets apparaissent problématiques puisque si la violence est une réponse, elle prend assise sur une autre violence, celle où opère l'identification à la dimension mortifère de la figure christique qui fragmente le sujet. Dans *Violence. Traversées*, Daniel Sibony réfléchit à la violence inhérente à la figure du Christ :

On peut aussi repérer la violence de Jésus lui-même, comme personnage, dans son effort pour devenir Dieu. Violence dans le geste où il s'affronte à la loi symbolique qu'il souhaite « accomplir ». Violence de mettre son corps à la place de ce qui manque dans la loi — laquelle est toujours « manquante » tant qu'elle reste ouverte, tant qu'elle n'est pas fétichisée ; violence de mettre son corps à la place des manquements et des fautes qui sont le lot des humains. [...]

C'est bien ce que j'appelle le « coup de force christique » : ce soulèvement où *le Corps* (sacré et sacrifié) *fait violence au symbolique en l'incarnant*<sup>307</sup>.

Personnage charismatique, Sheba possède une énergie et tout ce qui l'anime semble provenir du fait de « mettre son corps [ainsi que celui de toute la cité] à la place des manquements et des fautes qui sont le lot des humains ». Il représente le Christ qui se sacrifie par amour pour le prochain, un amour qui est *violent* tant à cause du sens énoncé par Sibony qu'à cause du fait qu'il s'impose comme *le* modèle pour le sujet de la transmission catholique. Or, à l'instar du Christ, Sheba *est* un corps et il apparaît terrassé par la violence d'une jouissance passant par l'intensité du sacrifice, ce qui se révèle au moment où, seul à la fin, il doit lui aussi se liquider : « Il descendait vers la mort. *Sa chair n'avait jamais palpité que pour cette immolation.* Ses yeux s'étaient clos sur des visions d'abomination et de peine. Il se précipita dans son vertige, rebondit au bout de sa corde<sup>308</sup>. » (Je souligne. RN : 132) C'est de manière sexualisée, pratiquement (auto)érotique, que le sacrifice est ici décrit, ce qui met en lumière le message biblique, y jetant un éclairage pour le moins transgressif par rapport au discours de l'Église. Cela rappelle par ailleurs les travaux de Georges Bataille, qu'Aquin a bien lus. C'est dans *L'érotisme*, ouvrage non publié au moment de la rédaction des *Rédempteurs*, que

<sup>307</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, *Violence. Traversées*, op. cit., p. 51-53.

<sup>308</sup> La faiblesse de Sheba se voit aussi dans le doute qui l'assaille à la fin lorsqu'il se questionne sur le fondement véritable de ses actes. D'une manière qui rappelle le Christ demandant au dernier moment à Dieu, « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? », Sheba doute de ce qu'il a engendré et qui est en fait un désir de mort à l'échelle collective : « Tout cela serait-il donc une erreur ? Ne suis-je pas coupable de tous ces cadavres, et quel châtement mériterai-je pour expier *ma démence* ? » (Je souligne. RN : 130)

Bataille expose ce qui se rapproche de ce qu'Aquin énonce dans sa nouvelle. En se référant à Sade, Bataille a souligné le lien entre la mort et l'érotisme, ne serait-ce que parce que l'érotisme « est l'approbation de la vie jusque dans la mort<sup>309</sup> ». Selon lui, il pourrait y avoir

un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. La vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner, au moins à des malades, le désir de la jouissance sexuelle. Nous ne pouvons nous borner à dire que la maladie est la cause de ce rapport. J'admets personnellement qu'une vérité se révèle dans le paradoxe de Sade. Cette vérité n'est pas restreinte à l'horizon du vice : je crois qu'elle peut être la base de nos représentations de la vie et de la mort<sup>310</sup>.

Aussi,

[l']association de la mort et de la violence sexuelle a ce double sens. D'un côté, la convulsion de la chair est d'autant plus précipitée qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre la défaillance, à la condition qu'elle en laisse le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde<sup>311</sup>.

Sheba, dont « la chair n'avait palpité que pour cette immolation », qui soupçonne sa « démence » (RN : 130), est le représentant d'un excès où la jouissance opère de la manière la plus déréalisante qui soit. Le corps christique apparaît donc sacrifié afin de s'ériger comme le lieu du manque lui-même qui pourrait venir tout suturer et chez Aquin, ce sacrifice devient littéralement érotique, ce qui en fait le lieu d'une transgression qui cherche à s'énoncer, à occuper le devant de la scène. Dans le sacrifice érotisé et dans toute la violence que cela suppose, c'est prendre la place de l'Autre qui est recherché, mais qui n'est possible que par la disparition du sujet, transgression de la Loi posant problème. Bataille souligne le fait religieux inhérent à cette posture en disant que « [l]e déchaînement global du désir de tuer qu'est la guerre excède dans son ensemble le domaine de la religion. Le sacrifice qui d'autre part est, comme la guerre, levée de l'interdit du meurtre, au contraire est l'acte religieux par excellence<sup>312</sup>. » Il semblerait que Sheba soit une des manifestations du religieux bataillien et aquinien en ce sens, révélant à quel point l'érotisme est indissociable de ce qui s'y joue, indissociable de la mort elle-même, ce que l'écriture nomme et présentifie avec ce personnage.

<sup>309</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Arguments », 1961, p. 17.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 91.

Dans *L'invention de la mort* qu'Aquin commence à écrire tout de suite après la parution des *Rédempteurs* dans les *Écrits du Canada français* (1959), on voit revenir le même motif. À la fin, lorsqu'il se précipite dans le fleuve, René Lallemand se trouve littéralement à s'identifier au Christ par ses dernières paroles : « je distingue nettement le parapet du pont, malgré la neige funéraire qui tombe présentement sur la maison de mon père et sur le fleuve tout près de moi. J'avance enfin seul sur le pont. Un coup de volant, et voilà que je dérape. Ceci est mon corps, ceci est mon sang. » (*IM* : 141-142) Dans son parcours qui le mène vers le corps de Madeleine tout comme vers le suicide, c'est la même transcendance rédemptrice voulue par Sheba qui est désirée, mais qui implique en même temps sa disparition en tant que « je » : « Je renaîtrai, non pas pour interpréter une fois de plus le même rôle sur un nouveau théâtre, mais pour vivre une autre vie. Ce long voyage, à travers les cours d'eau du monde et jusqu'au fleuve antique, aura opéré ma transsubstantiation : je serai un autre... » (*IM* : 125) Le processus d'identification se résume d'ailleurs souvent au fait d'être un « prophète noyé<sup>313</sup> » (*IM* : 124) dans la quête visant à « renaître comme un Nazaréen sur les rives lumineuses du grand fleuve, sortir de l'eau après un long baptême de mort » pour « revivre, encore mieux : vivre ! » (*IM* : 125). Si le narrateur veut « recommencer sa vie à neuf » (*IM* : 127), la seule voie demeure celle de la mort et l'issue n'est rien d'autre que le néant, tout comme ce fut le cas, aux yeux de René, du Christ lui-même :

---

<sup>313</sup> L'identification à une autre figure biblique se produit ici : celle de Jean-le-Baptiste, le saint lié à la fête nationale québécoise. Y aurait-il encore ici une lecture politique à faire de cette identification ? Dans *Mélanges littéraires I*, une note concernant une conférence d'Aquin (« L'écrivain et les pouvoirs ») où ce dernier parle de « [s]es moutons, symboles fumants des Québécois » (*MLI* : 229) donne une précision intéressante : « Selon la tradition catholique québécoise, à l'occasion des processions organisées lors de la fête du 24 juin (à l'origine une célébration du solstice d'été — 21 juin — dans la Gaule païenne), le berger Jean-Baptiste, saint patron du peuple canadien-français, est accompagné d'un agneau censé représenter la nature candide des Québécois. Toutefois, depuis la critique faite en 1913 par Olivar Asselin (1874-1937) du symbolisme de ces cérémonies, l'agneau a pris une connotation péjorative et est devenu l'emblème de la soumission et de la passivité du peuple québécois. » (*MLI* : 423)



Je voudrais effacer tout cela, et commencer ma vie à neuf, renaître quelque part près de la mer Morte, vivre sous le soleil, parler avec des amis, *être juif*, guérir les aveugles, agir. Encore mieux, je voudrais poser, dans cette existence seconde, un seul acte, capable par sa force et sa beauté de résumer toutes mes vies possibles. Mais que pourrais-je faire que mon frère le Nazaréen n'a pas fait lui-même et que je suis sur le point d'accomplir, à son imitation ? *Jésus s'est donné la mort*. Les exégètes ne peuvent voiler la vraie signification de sa mise à mort. Tous les actes sont maladroits ; un seul peut être précis et total. Si le Christ était mort dans un accident quelconque, les actes de sa vie deviendraient trop humains : *sa crucifixion seule les illumine*, et récupère ses ambiguïtés d'homme en une divine cohérence. Mais lui, mon Sauveur, devait bien savoir, cloué à sa croix, qu'il ne sauvait rien sinon sa propre existence du désespoir ! (Je souligne. *IM* : 127)

Tout cela met donc en lumière le fait que la seule rédemption possible suppose le sacrifice au sens fort, c'est-à-dire un cercle violent qui menace de se fermer sur lui-même pour le sujet. Le fait de *se donner la mort* qui « illumine, et récupère ses ambiguïtés d'homme en une divine cohérence » devient l'acte, le « seul [qui] peut être précis et total », mais qui ne sauve rien « sinon sa propre existence du désespoir », ce que fait René Lallémand, croit-il, en allant se jeter dans le fleuve.

La jouissance de Sheba et de René Lallémand, attirés comme des aimants par leur propre disparition, semble se poser comme une forme de résolution de la faute originelle qui concerne à la fois les plans singulier et collectif, pas toujours aisés à distinguer dans l'œuvre (Aquino énonce-t-il, par la scène politique et historique, sa division originaire et son propre symptôme, est-ce l'inverse, ou les deux en même temps?). Dès lors, la crucifixion présente dans le récit biblique ce que le suicide met en scène dans l'œuvre : un acte absolu<sup>314</sup> et sacré qui vise la rencontre avec l'Autre réel sur la scène des origines, ce que révèle l'écriture. Dans *Neige noire*, la scène finale entre Éva et Linda déplace la question du suicide vers l'acte sexuel lesbien qui devient une autre représentation de cette rencontre qui coïncide avec la mort, la disparition fantasmée. D'une manière étrange et très peu réaliste, à l'instar de tout le roman, les deux femmes se trouvent à la fin à vivre, par leur union physique, une jouissance que l'on peut qualifier de *mystique*, scène dans laquelle le narrateur des parenthèses du texte

<sup>314</sup> « Par la mort toutefois, j'échappe à toute loi, posant ainsi le premier acte de ma vie qui ne soit pas moral. Mon suicide échappe à tous les codes ; il est absolu et sans appel » (*IM* : 113). Cela éloigne ce narrateur du plan collectif puisqu'il y a rupture soudainement avec tout ce qui peut constituer du lien relationnel et surtout un lien à la loi.

est le regard extérieur et *voyant* d'un sujet capté par l'insignifiable. Éva devient, lors de cette scène finale, le réceptacle du Christ qui « s'est réincarné en [elle] », « Dieu est tout en [elle], mais aussi [elle] entre en Dieu », « intoxiquée par un divin poison », pénétrée par le « Verbe » (NN : 276). Dans sa rencontre avec l'Autre qui prend ici le nom de Dieu, le fait de contempler « cette splendeur caverneuse » la voue « à la mort », elle « embrasse Dieu lui-même (en même temps qu'elle est embrassée par Linda) et se consume dans l'amour de l'amour. L'amour donne le vertige, mais son vertige, si intolérable qu'il soit, est un délice infini. » (NN : 277-278) Dans la même perspective que le narrateur de *L'invention de la mort* qui s'identifie au Christ et va disparaître dans le fleuve, Éva est sacrifiée non pas ici par le suicide, mais bien par la jouissance de « l'amour de l'amour », ce qui semble revenir à la même équation, c'est-à-dire à la disparition dans « le grand silence dans lequel la vie naît, meurt et renaît à l'échelle cosmique, peuplant ce vide d'un murmure de joie » (NN : 277)<sup>315</sup>. Si cette scène romanesque peut d'ailleurs apparaître étrange, il faut voir qu'elle représente certaines avenues fantasmatisques qu'Aquin va exprimer, notamment dans une lettre à « Michèle » (Favreau) retranscrite dans les *Mélanges littéraires I*. Une part du désir du sujet à l'œuvre dans le romanesque s'éclaire de ce commentaire, part qui cherche dans le fantasme l'abolition des frontières entre le moi et le collectif, le moi et le cosmos, lieu « mystique » :

Ce que je voulais te dire en fin de compte, Michèle, c'est que l'histoire individuelle est indissociable de l'aventure cosmique et que le sens mystique se glisse précisément à la charnière du moi et du collectif... Les mutations de la perception qu'on peut attribuer à l'imprégnation du moi par le collectif ne sont rien à comparer à la révolution opérée par la résurgence du mystique dans l'existence individuelle. Saint Paul a dit : « Heureux le monde qui finira dans l'extase. »

Entre cette notion paulienne de l'extase et l'hypertrophie de l'idée contemporaine de l'orgasme extatique, il y a une différence non pas de nature, mais d'intensité. Extase, selon saint Paul, est synonyme de douceur ; rien de moins orgastique que cette joie inondante, rien de moins trippatif que ce voyage ralenti vers le *nucleus* du moi.

<sup>315</sup> Encore ici, Anne Élane Cliche a su énoncer ce qui est en jeu dans cette scène : « Le temps de l'Incarnation est explicitement raconté dans cette dernière scène où c'est, on le voit, la fécondation impossible et la jouissance féminine qui ouvrent le passage à la résurrection et au Nom. Le devenir-Loi du sujet, son symptôme, parvient sous cette forme au registre du romanesque./Dans un tel parcours théologique, il y a, semble-t-il, une coïncidence entre le Nom de Dieu et la jouissance de l'Autre — femme. » (*Op. cit.*, p. 75)

Dieu seul est devant et autour. Et, comme le dit Schiller, « le milieu est plus consistant que les centres. » On n'en sort pas et c'est pourquoi j'y reste. J'y reste en attendant la fin d'une fuite sans fin. (MLI : 538-539).

#### 4.1.6 Dionysos contre le Christ : le personnage d'Héman

Néanmoins, la figure du Christ, en tant que figure d'un amour qui coïncide avec une jouissance mortifère, tout comme ce fantasme où le moi pourrait disparaître dans le *tout collectif* et cesser de parler, n'agit pas seule dans l'univers imaginaire et scriptural d'Aquin. Ce qui fait du sujet un sujet fragmenté est bien le fait qu'une autre force travaille à mettre en échec le désir de rédemption par la mort et/ou par l'expérience mystique, se lie à elle et le fait parler jusqu'à *Obombre*. Il s'agit de la figure dionysiaque qui vient faire obstacle à ce que représente la figure christique. Dans la pensée de Nietzsche, on connaît cette opposition entre la figure du Christ et celle de Dionysos. Dans *Nietzsche et la philosophie*, Gilles Deleuze résume l'opposition qui concerne mon propos :

En Dionysos et dans le Christ, le martyre est le même, la passion est la même. C'est le même phénomène, mais dans deux sens opposés. D'une part, la vie qui justifie la souffrance, qui affirme la souffrance ; d'autre part, la souffrance qui met la vie en accusation, qui porte témoignage contre elle, qui fait de la vie quelque chose qui doit être justifié. [...] À partir de là, l'opposition de Dionysos et du Christ se développe point par point, comme l'affirmation de la vie (son extrême appréciation) et la négation de la vie (sa dépréciation extrême). La *mania* dionysiaque s'oppose à la manie chrétienne ; l'ivresse dionysiaque, à une ivresse chrétienne ; la laceration dionysiaque, à la crucifixion ; la résurrection dionysiaque, à la transsubstantiation chrétienne<sup>316</sup>.

Pour sa part, Soron conçoit le surhomme, concept nietzschéen inspiré de Dionysos, comme inscrit dans ce qu'il nomme un « laïcisme révolutionnaire », « seule voie d'accès à la transcendance » puisque représentant « la démesure », dont « la transgression demeure l'unique expression<sup>317</sup>. » Qu'il s'agisse spécifiquement du surhomme ou de Dionysos, ceux-ci signifient comme représentants de la révolte profonde qui habite certains des narrateurs :

<sup>316</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 16-18.

<sup>317</sup> Anthony Soron, *op. cit.*, p. 86 et 155. J'utilise pour ma part la figure de Dionysos qui m'apparaît plus près de ce qui se joue chez Aquin, Dionysos n'étant pas à confondre avec le surhomme au sens conceptuel, tel que l'explique Deleuze dans son essai, même si les deux figures sont à lire dans une même logique d'opposition au Christ.

En soulignant la prééminence fondamentale des forces d'ordre spontané, agressif ou conquérant, Nietzsche qu'Aquin considère comme « le philosophe de la liberté » énonce la prophétie qu'il attendait depuis longtemps : l'homme ne peut révéler sa « puissance » tant qu'il n'a pas touché à son énergie brute et sauvage<sup>318</sup>.

Si la figure dionysiaque a en commun avec celle du Christ l'intensité tragique qui les caractérise, il n'en demeure pas moins que ces figures demeurent opposées et que celle de Dionysos est révélatrice d'une autre violence chez le sujet qui est du côté du désir de s'arracher à la mort et à tout ce qui ressemble au symptôme de la défaite, du sacrifice. Il en va de même concernant le registre historique, où la conception hégélienne qui s'oppose à la *statufication* de l'Histoire par le mouvement dialectique trouve une réponse encore plus percutante chez Nietzsche :

Dans la seconde partie des *Considérations inactuelles*, Nietzsche résumait les inconvénients de l'historiographie et plus largement de la culture historique de la modernité à ce qu'elles risquent de nuire à la vie et d'entraver l'histoire dont elles font de purs objets de savoir. [...] Nietzsche entend autour de lui « cette terrible oscillation, ce perpétuel cliquetis d'ossements » et perçoit « le danger d'être submergé par l'étranger, par le passé, de périr par l'histoire ». Des historiens, il affirmera d'ailleurs qu'ils « agissent comme si leur devise était : laissez les morts enterrer les vivants<sup>319</sup> ».

Sur le plan à la fois érotique, politique et religieux, *Trou de mémoire* se fait la voix de Dionysos le temps du récit de P.X. Magnant, mais, comme on l'a vu, ce dernier finit par faire de lui-même un sacrifié qu'à tort ou à raison on peut rapprocher en fin de compte de la figure qu'il cherche à profaner.

C'est dans *Les Rédempteurs* que surgit un personnage fort intéressant qui représente à lui seul plus que tout autre la force qui met en échec la jouissance mortifère et révèle la violence qui détermine le sujet de l'énonciation aux prises avec un rapport à l'Autre dans lequel il se considère perdant. Héman, personnage désigné comme étant « le plus fort et le plus brillant » (RN : 90) aux yeux de son frère Kénaz, incarne l'autre rédempteur suggéré par

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>319</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 89. Les citations viennent de Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, dans *Considérations inactuelles I et II*. Trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1874], p. 168 et 108. Notons ici qu'il existe une opposition entre les conceptions hégélienne et nietzschéenne à ne pas occulter. Deleuze y consacre tout un chapitre. Voir « Le surhomme contre la dialectique », *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 169-222.



le titre et vient faire obstacle à Sheba<sup>320</sup>. Au moment où il sent d'ailleurs que le dénouement de la situation est irréversible pour le peuple d'Edom, il sera le seul à fomenter un plan d'évasion avec Élisha, sa bien-aimée (une famille tentera de faire de même, mais se fera prendre la veille du sacrifice et conduire aux gibets avec les autres le jour venu). En un sens, Héman rappelle le prophète Zarathoustra, tel que repris et fictionnalisé par Nietzsche dans le sillage de Dionysos. De la même manière que le personnage nietzschéen au tout début du *Prologue d'Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>321</sup>, Héman part pour la montagne, recherchant la solitude loin du monde des hommes et de la cité, mais dans son cas avec une femme, Élisha, ce qui le fait plus près de Dionysos, lié à Ariane. Fort et prêt à tout pour échapper à la furie suicidaire de son peuple, Héman apparaît aussi habité par une violence qui se manifeste à certains moments, notamment à l'égard de Kénaz, au moment où celui-ci vient le confronter pour l'enjoindre à s'opposer à Sheba : « Il [Kénaz] sentit la lourde main de son frère s'abattre sur sa nuque. Il ne comprenait plus rien, ni pourquoi ce toucher brutal. Il se détacha et recula vers la sortie en bredouillant quelques paroles qui n'avaient plus de sens. Il entendit une dernière fois Héman lui crier de s'en aller.<sup>322</sup> » (RN : 88) Ce geste brutal d'Héman envers Kénaz annonce le meurtre du frère à la fin lors de la fuite, puisque Kénaz sera chargé par Sheba de les tuer, lui et Élisha. Prêt à détruire tout ce qui s'oppose à leur vie et à sa puissance, Héman incarne une lutte qui implique la violence, violence qui est, entre autres, celle du meurtre de son frère, l'autre, l'ennemi à abattre comme une part de lui-même pourrait-on dire, reconnue du côté de la faiblesse, de la défaite : « Le corps de Kénaz fut laissé là, baignant le sol de son sang, perdu comme un appel désespéré mais jamais entendu. » (Je souligne. RN : 142) Au moment où le meurtre est accompli, Héman se perçoit lui-même comme possédé d'une transe que l'on pourrait qualifier de dionysienne et qui le

<sup>320</sup> L'édition critique note qu'« Héman se substitue au premier rédempteur, Sheba. Ce déplacement renverse jusqu'à un certain point la lecture biblique originale de la Rédemption et instaure au cœur du religieux une dynamique athéiste perçue par les acteurs du drame comme moins destructrice. » (RN : 250)

<sup>321</sup> « Quand Zarathoustra eut atteint l'âge de trente ans, il quitta son pays natal et le lac de son pays et alla dans les montagnes. Là, il se délecta de son esprit et de sa solitude et ne s'en fatigua pas, dix ans durant. » (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. « Le Livre de Poche », 1983, p. 3).

<sup>322</sup> Kénaz est un autre personnage charnière de ce récit et un des principaux points de vue adopté par le narrateur extradiégétique. Frère de Héman, il est celui qui va tergiverser tout au long de la montée de l'influence de Sheba, ne sachant pas s'il faut ou non céder à la demande de mort. Il semble représenter l'oscillation, où peut se lire le sujet de l'énonciation, entre un désir de vivre, individualiste, et le renoncement qui rejoint la sphère collective dans la nouvelle.

dépasse, de la même manière, mais à l'opposé, que Sheba se trouvant dépassé par sa propre faiblesse, qui l'envahit au moment de sa propre mort : « Héman se leva et regarda ses mains tremblantes et sauvages, pleines d'une force inconnue et nouvelle qui lui semblait venir de loin, d'une puissance obscure qui avait noué ses jointures, durci ses os, pour frapper elle-même. Il se sentit investi d'une force qui se défendait avec ses bras et répandrait par son sang<sup>323</sup>. » (RN : 141) Habité en quelque sorte par la volonté de puissance, Héman se trouve attiré, à cause de ce meurtre, par « [d]'étranges gouffres » (RN : 142), par d'autres tourments qui le font encore davantage l'incarnation de Dionysos. Cela rappelle en un sens P.X. Magnant dans *Trou de mémoire* ou Nicolas dans *Neige noire* qui sont montrés, de manière surtout fantasmatique, par le meurtre et l'écriture, ne serait-ce que temporairement, comme détenteurs d'une puissance qui a pour but de répondre à la souffrance d'être sujet et donc manquant. Néanmoins, le personnage d'Héman ne résout rien, il ne devient pas le personnage typique, le héros des romans d'Aquin sinon un horizon à atteindre, un autre *sur-moi*. Sa conception dans les débuts de l'œuvre révèle tout de même la tension vive entre le parti dionysiaque que porte en elle l'écriture — qui semble d'ailleurs problématiser tout autant la question de la violence à l'œuvre chez le sujet — et le parti du Christ. Cela inscrit l'expression d'une oscillation constante entre un désir de mort (forme de violence aiguë se retournant contre le sujet) et l'autre désir, celui qui se tient du côté de la vie et à partir duquel la violence peut tout aussi bien se déchaîner<sup>324</sup>.

#### 4.1.7 L'écrivain face à Dieu : l'Autre réel

Parler de l'opposition entre la figure christique et celle de Dionysos où s'écrit d'une certaine manière le conflit du sujet, conduit à la deuxième grande figure de l'œuvre qui est liée à celle de l'Histoire telle que nous l'avons circonscrite et qui permet d'éclairer en partie la fragmentation et la violence à l'œuvre. Peut-être à cause des références à la religion catholique et de la figure du Christ, Dieu se présente chez Aquin comme une figure

---

<sup>323</sup> Soron note avec justesse que « [l]'emploi d'un lexique propre à la philosophie nietzschéenne [y] est caractéristique » (*Op. cit.*, p. 157).

<sup>324</sup> Il semblerait que la violence telle qu'elle est incarnée par Héman et par Dionysos est une violence qui se dresse davantage du côté de la vie en ce sens qu'elle cherche à se dégager de celle qui l'étouffe, qui la ramène à la mort. C'est aussi le combat pulsionnel en tant qu'il détermine l'écriture aquinienne qui est ici à l'œuvre.

importante où s'inscrit le rapport du sujet avec l'Autre réel. Selon l'édition critique, se rapportant à une notion existentialiste à cause de l'influence indéniable de la lecture de Sartre (RN : XXXV), Dieu représente l'Autre (RN : XXXVII). J'éviterai toutefois pour ma part d'en faire une équation, sinon pour montrer comment le rapport à Dieu apparaît en correspondance avec le rapport à l'Autre réel, place que fantasme d'occuper le sujet. Dès les débuts où Aquin écrit ses nouvelles, le nom de Dieu est souvent convoqué afin de personnifier le point de vue imaginaire de celui qui *sait* ce qui échappe profondément au sujet, véritable regard absolu. De cette manière, Dieu rappelle la place originaire du maternel liée comme on l'a vu à la mort. Tout en étant une référence au Dieu biblique et à la religion catholique, le Nom de Dieu déborde donc cette signification pour venir incarner de manière radicale et mortifère pour le sujet le lieu du réel, point de butée impensable (d'où le lien avec la figure de l'Histoire où « ça échappe », empêchant le devenir). C'est en ce sens qu'il pourrait y avoir par moments des liens qui se construisent entre la figure de la Femme, celle de l'Ennemi politique ou de l'Histoire elle-même comme lieu d'emprisonnement et celle de Dieu qui renvoie le sujet à son manque. Cela se produit lorsque certains personnages — abstraits et concrets — apparaissent dans une position de toute-puissance qui réduit les narrateurs et ce, malgré la violence cherchant à les anéantir. Le début de la nouvelle « Dieu et moi » (1949) révèle très tôt quelle place prend de manière générale la figure de Dieu dans l'imaginaire aquinien, quel effet elle suppose :

Il me plairait maintenant de vous parler de Dieu. J'avais jadis essayé de l'atteindre par symboles, *mais toutes les images que je m'étais plu à fabriquer de son infinité me faisaient tourner en rond*. Il m'avoua plus tard, lui-même, que l'homme ne produisait tant de symboles et de mythes que pour masquer l'indigence de sa pensée. Je m'étais alors écrié : « Mais Dieu, que faites-vous de la poésie, cette recherche par le symbole...? » — « Bah, me répondit Dieu, les poètes se reposent dans l'obscurité flatteuse de leur vocabulaire. Trop souvent le langage est un piège pour l'homme : les fantasmagories qu'il invente sont tellement opaques... » Ce jour-là je réalisais la détresse d'avoir à penser par images : nos symboles, me disais-je (après Dieu), marquent la fatigue de notre pensée. L'image lui est une occasion de suffisance... (Je souligne. RN : 23)

Ce qui travaille le sujet au fondement même de son écriture et de ses représentations est rappelé ici : la symbolisation du réel n'est qu'une manière pour l'homme de « masquer l'indigence de sa pensée », sa prison en quelque sorte qui le confine à être manquant, tout ce qui rappelle ce que l'on a déjà analysé. L'intérêt ici est de souligner le fait que c'est Dieu,

personnifié dans la nouvelle, qui le dit au narrateur, ironiquement, et qui le ramène à la fin de la nouvelle « aux enfers » (RN : 26), image de sa situation d'écrivain aux prises avec le langage. Le langage, le fait d'être obligé d'en passer par le symbolique et donc d'accepter la castration — ce que la nouvelle nomme ici par le terme d'images et de symboles — demeure finalement un « écran » (J : 191) et marque d'ailleurs « la fatigue de [la] pensée » qui caractérise tous les narrateurs écrivains au bord du suicide. Avant même l'œuvre romanesque, « Dieu et moi » indique donc le rapport du sujet à l'Autre qui apparaît détenteur d'un pouvoir, d'une emprise qui échappe aux narrateurs, place-trou où ils voudraient être. Cela se rejoue sur la scène de l'Histoire, surtout dans *Prochain épisode*, où l'ennemi semble toujours dans une position où il *sait*, où il est toujours un pas en avant, où il domine la situation, mais où il n'est pas toujours où on l'attend. On voit également apparaître le même rapport à la femme, femme supposément détentrice d'une jouissance Autre qui lui échappe sur la scène érotique. Plusieurs années avant l'œuvre, les « enfers » de la nouvelle de 1949 sont donc l'allégorie d'une situation subjective qui est à la fois singulière et reconnue sur le plan collectif où le sujet est limité par rapport à son désir d'accéder à la place qu'il convoite en écrivant : s'arracher à son symptôme et suturer sa béance afin de prendre la place qui lui revient (mais quelle place sinon celle de Dieu?). Dans cette optique, l'allégorie de « Dieu et moi » raconte déjà toute l'entreprise de l'œuvre.

Si Dieu convoque l'Autre, c'est donc parce qu'il apparaît bien souvent comme un point de butée, un roc, un mur ou encore une effraction qui désigne le réel. Lorsqu'il se présente comme un point de butée, Dieu est du côté d'une toute-puissance transcendante par rapport aux limites du sujet, toute-puissance qui lui fait violence. Aussi, il n'est pas dénué de sens que bien des scènes cherchent à nommer son inexistence tout en désignant sa place que bien des narrateurs voudraient prendre. Très tôt dans l'œuvre ce désir s'énonce :

En vous racontant cette aventure, j'ai passé près de devenir Dieu ; j'avais mobilisé mes archanges, j'organisais déjà mon royaume... Rien n'était à sa place, par principe. Tout ce qui avait une place tendait à s'en dérober, encore par principe. Moi, installé au nombril de son univers, j'étais l'être le moins à sa place. Mais tout cela dont j'étais le souverain, était tellement déplacé, que cela faillit n'être rien du tout... Alors j'allais presque recréer le monde, mais je me suis arrêté, car la concurrence de Dieu le père me contrariait. C'est entendu qu'il sera toujours le plus fort, et je suis mauvais perdant. (« Tout est miroir », RN : 38)



Tout en étant remis en question, « Dieu le père » est irrévocablement « le plus fort », ce qui met en échec le narrateur et rappelle le conquérant sur la scène historique, sinon l'Histoire elle-même où les événements sont figés dans le passé et déterminés à l'avance dans ce qui est à (de)venir. Quelques années plus tard, *L'invention de la mort* met en scène deux acceptions du mot « Dieu ». D'une part, il y a indéniablement un Dieu transcendant, lié à l'Histoire, avec lequel René Lallemand est dans un rapport conflictuel, représenté par l'astre lumineux que le narrateur hait (*IM* : 123) : « Depuis, mes yeux ne se sont jamais habitués au soleil. Je le fuis depuis ma naissance. Ce que je veux retrouver, c'est cette course ténébreuse dans l'eau du fleuve, et tout ce que j'ai aimé dans l'intervalle entre ma venue au monde et ma mort prochaine. » (*IM* : 121) C'est cette même place toute-puissante que P.X. Magnant dit d'ailleurs occuper : « Le soleil c'est moi! Oui, moi, moi, moi et seulement moi! » (*TM* : 24). Pour sa part, René incarne le cri de l'homme moderne devant le néant qui l'habite après le meurtre symbolique de Dieu (le Père, tel que nommé dans le texte : je souligne), aux prises avec une perte irréparable et un sentiment de déréliction<sup>325</sup> :

Je ne crois pas en Dieu, le père Tout-Puissant, ni en Jésus-Christ, son Fils Unique. De tous les évangiles du dimanche, que j'ai écoutés dans ma vie, je retiens la dernière phrase du fils à son père : « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Lui aussi a donc connu ce que je vis en ce moment. Oui mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, pourquoi ? (*IM* : 91)

Certains passages du roman révèlent aussi la part douloureuse de l'homme où le manque de Dieu est éprouvé, ce qui se reflète dans la création :

Et ce soir, tandis que je roule enchâssé déjà dans mon tombeau, je suis enfin libéré de Dieu, masque des choses, beaucoup plus que les choses ne lui servent de masque. Dieu n'existe pas. [...] Il est écrit, dans la nature, que l'homme se perpétue par la chair et se survit dans ses œuvres. Je ne revendique pas d'autre éternité que celle-là, pourtant précaire, et celle-là même, j'ai cessé de la chercher. (*IM* : 88-89)

Le paradis sera terrestre. Les hommes ne parleraient pas tant du ciel, si ce port fantôme les attendait vraiment au terme de leur odyssée. Le ciel n'a de réalité que celle de notre mal qui l'appelle. Phantasme de la douleur, le ciel dure ce qu'elle dure et renaît en puissance chaque fois qu'un homme souffre ici-bas et n'entrevoit pas d'autre consolation que l'existence irréfutable, à ses yeux, d'un paradis. Celui qui a dit : « tous les paradis sont des paradis perdus », a vu clair dans ce grand conte de fée. (*IM* : 89)

<sup>325</sup> Soron le formule d'ailleurs sous la forme interrogative : « L'amertume du "possédé" qui lutte pour sa désaliénation ne possède-t-elle pas d'étranges similitudes avec celle de l'homme moderne qui a tué Dieu pour constater douloureusement son absence ? » (*Op. cit.*, p. 122).

Dieu n'existe pas ; je le sais de tout mon corps et de toute mon âme. Les hommes l'ont créé à leur image et à leur ressemblance... (IM : 137)

En tant qu'il désigne une perte en même temps qu'un mirage, le « grand conte de fée » qu'est le « paradis » signifie sans doute l'origine que « [l]es hommes [ont] créé[e] à leur image et à leur ressemblance », un « masque des choses » qui ne fait que révéler au sujet la vérité du temps qui passe et du néant qui « dévore » (NN : 278). Dieu, même mort, tué par les hommes, revient sous une autre forme, de la même manière que ce qui est non-symbolisé revient dans le réel : c'est ce que traduit l'écriture. D'ailleurs, par les images que les extraits ci-haut construisent, c'est aussi, d'autre part, l'immanence qui apparaît comme relevant du divin, l'immanence qui, dans l'œuvre, est toujours liée au maternel et au féminin dont il a été question. Ce lien, René Lallemant le fait avec l'eau du fleuve : « Les cénobites ne se perdent pas en Dieu plus profondément que je ne me perdrai tout à l'heure dans *l'eau théologique*, *portrait de tous les dieux, âme véritable de la création, sainte mère...* » (Je souligne. IM : 122) Le terrestre et tout ce qui relève de la nature participent effectivement de ce qui appartient au féminin-maternel et tout particulièrement du corps, lieu de captation pour le sujet, celui où peut se produire la « seule rédemption possible » par le plaisir (IM : 91), plus près de l'acte d'écrire. Sans reprendre ce qui a été dit dans la première partie de la thèse et dans le dernier chapitre, je voudrais rappeler que les descriptions de paysages convoquent toujours ce corps féminin désiré et déterminé par le « trou », que ce soit de Madeleine dans *L'invention de la mort*, « membrane impure et mystérieuse, pareille à la surface de la terre » (IM : 117), le « ventre peuplé d'Alpes muqueuses et de neiges éternelles » (PÉ : 167) de K, Le Lagos qui attire le narrateur de *Trou de mémoire* « vulve masquée dont les lèvres supérieures me convient à la mort » (TM : 104), celui, fragmenté, de Christine dans *L'Antiphonaire* qui ressemble à « [l]a côte pacifique érodée, escarpée, découpée violemment » (A : 263) ou le fjord de *Neige noire*, qui « dévoile sa profondeur à mesure que le bateau le pénètre » (NN : 92). Lieu du « trou », donné à voir dans la nomination ou révélé par la suggestion, le corps féminin semble effectivement renfermer Dieu (en tant que béance signifiante) et d'ailleurs, comme on l'a vu, il apparaît comme un « lieu » fantasmatique d'identification. Il semble, toujours pour un temps, être le lieu de rédemption imaginaire par excellence. L'écriture, sur le plan à la fois érotique, politique et religieux, cherche, on le voit,

à faire corps avec l'Autre, surtout lorsqu'il apparaît du côté du féminin, au sein d'un rapport qui se veut salvateur, mais qui ne l'est pas :

Si je ne tiens pas là mon hostie de petit personnage cabotin, je ne tiendrai jamais un personnage *dans ma sainte main trouée*. Tout coule-t-il ? Alors ma main n'est qu'une trame — sorte de passoire perfectionnée comme une sainte vierge pour que l'eau bénite en dégouline à jamais ! — Vraiment ? Trou, je deviendrais un jumbo trou — trou fabulatoire et déclaratoire que rien, jamais ne remplira ! ! (Je souligne. *PF* : 140)

#### 4.1.8 La Femme comme lieu du divin

On l'a vu, le rapport du sujet à ce Dieu-Mère-Femme est ambivalent et tout aussi ambigu que celui qui peut apparaître ailleurs (par rapport au pays et à l'Histoire) puisque s'y affrontent deux forces opposées qui génèrent à la fois de l'amour, du désir et de la haine. Cela se traduit par deux images elles-mêmes en opposition : la femme qui jouit au-delà de toute morale (que l'on a déjà analysée) et celle qui apparaît pure et Sainte. La Vierge est sans doute la figure qui représente le mieux ce qui, du côté du féminin et du maternel, relève de la pureté, ce qui s'énonce aussi comme « la parfaite image de l'amour humain. » (« L'Assomption : " vérité implicitement révélée " », *MLI* : 53) :

La Vierge, immaculée et incorruptible, est la plus grande promesse d'amour. Cela signifie pour toute une humanité déçue.

« Plus une femme est mère, plus elle est vierge » disait Bloy. C'est parce que Marie est notre mère qu'elle doit être si vierge, si magnifiquement l'image de l'amour parfait. La mère absolue ne peut être que pure, jusque dans son corps. (*MLI* : 54)

Revenons à Madeleine puisque c'est elle qui incarne surtout à la fois la femme et la mère dans l'œuvre, dont le nom apparaît signifiant quand on a en tête l'identification du sujet aquinien au Christ. Personnage comparé aux « pleureuses baroques » (*IM* : 58) de la mort du Christ, mais aussi décrite comme ayant un « visage de martyr, tout embué de larmes, démaquillé, blanc comme le plâtre des statues d'église » et une « figure de sainte » (*IM* : 82), elle n'est pas sans rappeler paradoxalement aussi la Vierge. En tant que représentante de la Mère, le personnage de Madeleine est lié au divin que cherche à rencontrer en vain le narrateur : « Plus je détaillais ainsi les signes de son âme, plus je me sentais éloigné d'elle et confronté soudain avec le silence et les traits fatigués d'un dieu inconnu qui me jugeait doucement et dont la seule présence corporelle, profanée par mon désir, me condamnait à la pureté. » (*IM* : 43) Or, contrairement à la Vierge, la Mère dans le roman n'est pas qu'amour,

elle correspond aussi à ce qui fait violence au narrateur, elle le *juge*, elle le *condamne à la pureté*, hantise du sujet. Elle devient en ce sens un substitut de Dieu. Cela rapproche aussi Madeleine de ce qui fait figure de Père dans le roman, c'est-à-dire Jean-Paul ou encore, de manière symbolique, le soleil, par exemple, ce qui n'est pas sans rapport avec le couple politique K-H. de Heutz<sup>326</sup>. De plus, Madeleine ne peut pas être associée complètement à la Vierge « immaculée et incorruptible » puisqu'elle est non seulement une mère, mais une femme qui jouit, à l'instar du personnage biblique du même nom. Elle est définie comme la « vulve du mystère » (IM : 64) la détentrice d'un savoir interdit sur le sexe, la jouissance de l'Autre, qui fait violence au narrateur tout en suscitant son désir<sup>327</sup>. Pour cette raison, même vénérée, Madeleine est malmenée par René, notamment à cause des rapports qu'elle entretient avec lui et son mari, ce qui la rend de surcroît adultère, indépendante mais liée avec l'ennemi imprenable. Elle est donc mise sur le même plan que les autres femmes désirées et violentées de l'œuvre, ce qui participe de la posture problématique du sujet, entre autres quand cela touche la question de la Femme-pays :

---

<sup>326</sup> On peut dire par ailleurs qu'il manque d'un certain « père » dans l'œuvre aquinienne, un père qui peut tenir, faire figure de Loi et auquel le sujet pourrait véritablement s'identifier de manière satisfaisante, un père fantasmé comme puissant, notamment sur la scène de l'Histoire, et qui ne ferait pas violence au sujet (on peut aussi rêver !). *L'invention de la mort* énonce toute l'ambivalence qui existe par rapport à la seule figure paternelle qui puisse exister dans son histoire, ambivalence qui est la même que celle qu'il a envers lui-même. Il l'énonce au moment de se lancer dans le fleuve : « Pauvre père, je ne l'ai pas aimé ; en ce moment et pour quelques instants encore, je l'aime parce qu'il a été mon père et que tous les jours de sa vie, il s'est levé tôt le matin pour aller à son travail, sans jamais se révolter contre sa condition. [...] Un jour, mon père a quitté la maison, après une dispute avec ma mère. [...] Il marchait comme un homme qu'on vient d'humilier et qui ne sait pas se défendre. » (IM : 139)

<sup>327</sup> Cela rejoint les propos de Serge André qui se réfère à ce que dit Lacan de Dieu : « Encore faut-il saisir ce qu'il entend par ce terme qui n'est évidemment pas réductible au Dieu de la foi chrétienne. "Dieu" désigne ici l'Autre, insignifiant comme tel par la parole, qui est concerné par ce que Lacan appelle jouissance de l'Autre. Car l'Autre dont il s'agit dans cette jouissance n'est pas l'Autre de la parole — ce qui serait une autre façon de situer la jouissance phallique —, mais l'Autre en tant qu'il aurait — au conditionnel — consistance *réelle* au-delà de sa dimension de langage. » (*Op. cit.*, p. 240) Dieu désigne, tout comme la Femme, l'Autre jouissance qui obsède le sujet aquinien et apparaît comme une possibilité — fantasmée — de pouvoir renaître, cela impliquant irrévocablement la mort.



Le négatif de la représentation féminine proposé par Aquin ne peut donc pas être seulement analysé selon une composante imaginaire qui ne traduirait qu'une haine des femmes pour mieux restaurer ailleurs — dans la langue — l'idéal de La Femme. Mais en maintenant l'impureté de toutes les femmes, la logique aquinienne déplace la problématique du salut — passant par la crucifixion et par son vecteur symbolique eucharistique — vers l'infinie irrédemption. Mais pour Aquin, le futur de la Loi, pourrait-on dire, EST Femme.

La destitution de la femme-Mère, de Marie-Ève (Eva-ave) lui permet de fantasmer la place du père comme étant radicalement indépendante de la Mère. Et c'est là, à mon avis, que se donne à lire le désir de Nom symbolisé par le roman. Un désir hurlant et tragique de devenir sujet par l'arrivée d'une Loi sans mélange et sans corps. Désir d'une rédemption par La Femme dont l'irreprésentable jouissance garantirait la sortie du sujet hors de l'imaginaire<sup>328</sup>.

Dans *L'invention de la mort*, on a vu que le narrateur entretient une ambivalence avec Madeleine, une incomplétude-souillure qu'il fantasme de combler-réparer comme si le fait d'y arriver pouvait le sauver de son propre manque. C'est ainsi qu'il la fait parler comme s'il avait le pouvoir de s'édifier à la place du Christ et de Dieu : « S'il me touchait une seule fois encore de sa main, je redeviendrais vierge<sup>329</sup>... » (IM : 61) Toutefois, on le sait, ce que René recherche (pour se mettre à la place de l'Autre) demeure toujours imparfait et souligne l'impossibilité pour lui d'advenir par l'acte sexuel tel qu'il le souhaite :

Si j'ai pénétré en elle, ce n'est pas comme le Dieu biblique sondait ses créatures, mais comme tout mortel l'aurait fait (IM : 64).

Pourquoi n'a-t-elle pas compris que je voulais déchaîner son plaisir, de la même façon qu'un Dieu souverain commande les transes de ses mystiques ? Je voulais provoquer cette tension prémonitoire du mont de Vénus, le refroidissement des lèvres devenues exsangues, les contractions propitiatoires au plaisir et le cri, le cri adorable qui témoigne de l'éternel retour du cosmos. J'étais cramponné à elle, mais, d'un seul mouvement obscur, elle a glissé hors de mon pouvoir, me rendant conscient à jamais de sa force et de mon infirmité. (IM : 117)

<sup>328</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 158. Au sujet des rapports avec le féminin et la Vierge, voir aussi p. 138-139.

<sup>329</sup> L'édition critique souligne la référence à la scène où Madeleine veut être touchée par le Christ et où il lui répond : *Noli me tangere* (« Ne me touche pas », Jean, 20, 17) (voir note 105, IM : 162).

Dans *L'Antiphonaire*, on retrouve des références au *Cantique des cantiques*, texte biblique qui témoigne d'une vision érotique du féminin où se donne à lire un hymne à la beauté qui devient mystère et lieu mystique<sup>330</sup> :

« Si tu ne te connais, Ô la plus belle des femmes... dit l'Époux (dans *Le Cantique des cantiques*), lève-toi mon amie, ma belle, et viens... comme tu es belle, ô mon amie, comme tu es belle... Tes yeux sont de colombe derrière ton voile, tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres... tes dents... tes lèvres... tes seins... tes joues... ton cou...<sup>331</sup> » (A : 97)

Pour bien des narrateurs, la femme apparaît comparable à cette image dominée par le mystère, comme s'il s'agissait d'une part manquante qu'ils peuvent aller conquérir par la rencontre érotique. Cela, il me semble, rejoint ce que l'écriture romanesque et pararomanesque aquinienne fait elle-même, où l'érotisme rencontre à la fois le politique et le religieux selon la même logique animée par le désir de réparer la perte originelle. C'est dans cette optique que les personnages féminins apparaissent aussi souvent comme représentant le double que cherchent bien des narrateurs pour échapper à ce qui les mine, à ce qui les rend (auto)destructeurs, comme c'est le cas dans *Prochain épisode* : « Je te cherche, mon frère, ma sœur blonde, mon amour, car j'ai soif d'aimer et d'être aimé ; j'ai soif de vivre et de me mouvoir dangereusement hors du cercle mort de ma tristesse. » (PÉ : 78) On reconnaît la « sœur » (IM : 140) que Madeleine est pour René à la fin de *L'invention de la mort*. Dans *Les sables mouvants* (nouvelle de 1953), on retrouve des passages qui non seulement rappellent

<sup>330</sup> Je fais une parenthèse afin de rappeler les travaux de Michel De Certeau dans *La fable mystique XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle* qui me semblent croiser ce que fait Aquin dans ses romans et ses textes de manière imaginaire. De Certeau indique que « [d]epuis le XIII<sup>e</sup> siècle (l'Amour courtois, etc.), une lente démystification religieuse semble s'accompagner d'une progressive mythification amoureuse. L'unique change de scène. Ce n'est plus Dieu, mais l'autre et, dans une littérature masculine, la femme. À la parole divine (qui avait aussi valeur et nature physiques) se substitue le corps aimé (qui n'est pas moins spirituel et symbolique, dans la pratique érotique). Mais le corps adoré échappe autant que le Dieu qui s'efface. Il hante l'écriture : elle chante sa perte sans pouvoir l'accepter ; en cela même, elle est érotique. En dépit des changements de scène, l'unique ne cesse pas d'organiser par son absence une production "occidentale" qui se développe en deux directions, tantôt celle qui multiplie les conquêtes destinées à combler un manque originaire, tantôt celle qui fait retour sur le postulat de ces conquêtes et s'interroge sur la "vacance" dont elles sont les effets. » (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 : 13) Il me semble d'autant plus intéressant de faire ce parallèle puisque non seulement l'œuvre aquinienne elle-même apparaît mystique au sens même de celle des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> qui « prolifère autour de la perte [...] absence qui multiplie les productions du désir » (*Ibid.*, p. 25), mais un roman comme *L'Antiphonaire* vient de plus croiser l'intérêt d'Aquin pour cette époque charnière dont parle de Certeau.

<sup>331</sup> Cette citation de *L'Antiphonaire* est tirée originalement des *Études d'esthétique médiévale* d'Edgar de Bruyne (Bruges, De Tempel : 1946) qu'a lues Aquin.

la référence au *Cantique des cantiques*, là où le féminin suscite un désir sacré, mais aussi la promesse d'une expérience extatique où le manque disparaît temporairement, dans la fusion charnelle qui enveloppe et englobe le narrateur :

Quelle merveilleuse sensation de toucher cette poitrine palpitante et ouverte à mes lèvres. Je la couvrais de mes lèvres. J'aurais voulu que son sang affluât en moi et m'inondât. Je l'embrassais à lui rompre la peau. J'aspirais ses seins brûlants : c'était mon pain et mon vin, ma nourriture la plus indispensable<sup>332</sup> ... (RN : 156)

J'entrais en elle. Silencieusement. Elle était douce et mouvante, mon corps mouillé glissait dans son ventre, je sondais les parois de cette chapelle ardente, j'emplissais ces lieux sacrés de ma force et de mon plaisir. C'était une voûte de cathédrale qu'emplissait mon chant et l'écho me revenait en même temps. (RN : 159)

Par l'érotisme et la relation charnelle, la majorité des narrateurs et personnages fantasment donc l'accès à une dimension sacrée où la rencontre avec le divin, l'« écho [qui lui] revenait en même temps », devient possible et rédemptrice. Expérience extatique, l'acte sexuel confère une portée mystique à la démarche de ce personnage des *Sables mouvants* comme de tous ceux qui représentent le sujet dans son désir et sa jouissance. Cette expérience semble, pour un temps en tout cas, les arracher à leurs échecs, à leur désir de mort, mais elle finit inlassablement par les y ramener. Comme c'est le cas dans *L'invention de la mort*, l'acte sexuel n'arrive jamais à combler le vide qui habite les narrateurs parce que non seulement son temps extatique est toujours appelé à s'évanouir, mais l'autre est aussi hors de soi, près à disparaître. La fin de la nouvelle opère dans le même sens : le narrateur, ne retrouvant pas Hélène à la gare où elle doit être, est prêt à vendre son âme au diable pour posséder son corps et il se met à délirer :

Rends-moi mon éternité et mon dieu, ces jambes merveilleuses où je m'enroulerai comme du lierre pendant le sommeil, ces cuisses où j'ai trouvé l'infini du repos et la paix absolue, rends-moi les sables mouvants de son ventre où je m'enfoncerai jusqu'à la mort, c'est sur ce rivage que je veux finir et non dans les portes tournantes du hasard. (RN : 178)

<sup>332</sup> L'édition note la référence religieuse correspondant à la figure christique elle-même : « Parodie de la transsubstantiation, consécration du pain et du vin en corps et sang du Christ. Les seins de la Bien-Aimée sont nourritures, comme dans *Le Cantique des cantiques* : "Tes seins, qu'ils soient des grappes de raisins, le parfum de ton souffle, celui des pommes : tes discours, un vin exquis !" (7,9-10) ; "Je te ferai boire un vin parfumé, ma liqueur de grenade." (8,2) » (RN : 255)

Je reviens rapidement à *L'Antiphonaire* puisqu'il est un des romans qui éclairent tout particulièrement le rapport entre l'Écriture, l'érotisme et le divin, mais aussi la violence qui en résulte. Le récit de la rencontre entre Renata, l'épileptique qui a transporté le manuscrit de Jules-César Beausang au XVI<sup>e</sup> siècle et que Christine découvre dans ses recherches, et l'abbé Leonico Chigi marque le surgissement de la jouissance mystique inspirée par la lecture du *Cantique des cantiques*. À ce moment, Renata, après une crise d'épilepsie, alors qu'elle est étendue dans « la sacristie, au milieu des vêtements sacrés et des saints sacrements » (A : 94), se fait faire la lecture par le jeune abbé Leonico Chigi. Il se produit dès lors une série d'événements entraînant une jouissance qui arrive au corps par les « entrelacs énigmatiques » provenant des mots et de la voix, l'expérience extatique elle-même :

Tous les entrelacs énigmatiques de la pensée d'Origène [auteur des *Commentaires du Cantique*] enveloppèrent Renata d'un doux filet inextricable. [...] Jamais de sa vie, elle n'avait entendu sermon si émouvant, paroles si belles, éloges si bouleversants de la beauté et de l'amour. [...] Renata, émergeant de sa transe comitiale, entraînait dans une transe mystique incommensurable : elle se laissait porter par la voix de ce jeune prêtre turinois et voyait, au fond de son champ optique, le corps nu de la fiancée et, tout près d'elle, également nu, celui du fiancé, qui — en l'occurrence — était l'abbé Chigi... [...] C'était d'une telle évidence que des phénomènes corporels nouveaux se produisirent en Renata, dans son ventre même ; et, lorsque le jeune prêtre, transporté lui aussi par un élan mystique désordonné, toucha son bras nu de la main, Renata failli s'évanouir tellement elle était émue, presque sur le bord d'une jouissance dont elle ignorait complètement le déroulement... [...]

Mais leur embrasement était si passionné que l'un et l'autre avaient perdu le sens de la réalité et Renata se retrouva sur le parquet, à niveau avec son amoureux, en train de se laisser dévêtir alors même qu'elle apprenait à le caresser doucement sous sa soutane... La vie était une sorte de jouissance progressive et lancinante [...] Elle mettait une sorte de fureur à lui arracher les vêtements, tandis que lui, en plein érection, tentait follement de l'enlacer pour pénétrer dans son ventre. Mais les caresses de Chigi étaient à ce point excitantes et affolantes qu'elle eut des étranges secousses rythmées dans le bas-ventre, tandis que l'abbé Chigi râlait comme un désespéré en émettant un liquide blanc et riche qui jaillissait de lui avec une sorte de spontanéité totale ! [...] Elle continuait à haleter comme si, possédée, elle avait obéi à son démon déclenché ou comme si elle avait chevauché sans décence une sorte d'animal secoué interminablement par le plaisir... Elle ne pouvait imaginer — du moins on peut le penser — que la copulation la plus violente contenait des propriétés aphrodisiaques aussi illimitées... (AN : 98-100)

La lecture génère donc une « transe mystique » qui, contrairement à ce qui se passe dans l'acte lesbien de *Neige noire*, s'associe à « la copulation la plus violente ». La scène indique que l'expérience de Renata et de Chigi, couple hétérosexuel, même s'il relève au départ de la



mystique et de la beauté ne peut donc finir que par dériver vers un acte sexuel aux limites de la bestialité qui les arrache, pourrait-on dire, à la mort céleste d'Éva dans le dernier roman. Là est, de mon point de vue, la représentation imaginaire de la visée de l'écriture chez Aquin : la rencontre scripturale et érotique du divin, expérience de la faille, qui engendre la violence du désir de disparition (du côté de la jouissance) et celle de s'y arracher (du côté du désir).

#### 4.1.9 La fable des *Rédempteurs* à l'image de l'écriture

Dans *Les Rédempteurs*, le rapport entre Héman et Élisha semble *a priori* bien loin de la violence de *L'Antiphonaire*, rapport qui apparaît, comme le titre l'indique, « rédempteur ». Le personnage d'Élisha est lui-même représentant de la beauté et de la sensualité que les romans cherchent à sacraliser tout en les profanant :

Héman se retourna vers elle, il embrassa ses épaules, ses seins brûlants. Elle était une vague gémissante, parcourue par un grand vent...

— Ah ! Élisha, je ne veux plus vivre. Je ne veux plus quitter tes bras, ton corps chaud.

— Héman, je t'appartiens.

Ses cheveux se prirent dans l'herbe. Puis ils se laissèrent rouler dans un grand calme où la solitude leur était accordée au prix de leurs caresses, où ils étaient rendus à eux-mêmes sans mesure. (RN : 73)

Le détour par le rapport entre ces deux personnages est intéressant puisqu'il parle encore de ce que cherche l'écriture chez Aquin et de la fragmentation singulière, par les mouvements de la forme, qui en résulte. À cause de cette folle attirance qu'il a pour ce corps féminin et la volupté qui s'en dégage, Héman ne veut pas se soumettre à la volonté collective et il s'inscrit contre la loi mortifère de la cité. Il m'apparaît que, dans l'écriture aquinienne, ce trait aussi est fondamental et participe de la division du sujet, c'est-à-dire que ce dernier oscille entre un désir de briser le lien social en édifiant à la place le couple et entre un désir de refaire ce lien. L'écriture serait cet acte singulier permettant de s'arracher au symptôme afin de fonder une voie collective salvatrice qui se doit d'en passer par la mort<sup>333</sup>. Dans l'imaginaire des romans,

<sup>333</sup> Je me permets de rappeler à ce propos une des conclusions de Jacques Cardinal citée dans la première partie : « L'alliance aquinienne de la mort et de l'écriture dans le symbolisme funèbre de la pierre tombale relèverait surtout d'un désir de fondation, et non seulement d'une expérience du désœuvrement ou de la négativité propre à une modernité. » (*Op. cit.*, p. 18)

le collectif serait donc représenté d'une certaine manière par la Bien-aimée dans la perspective d'un *grand amour* fantasmé, ce que serait l'œuvre ouverte à l'Autre.

Dans *Le malaise dans la culture*, Freud note les trois sources d'où provient la souffrance chez un sujet, ce qui me semble déterminant chez Aquin — notamment en ce qui concerne la dernière — soit « la surpuissance de la nature, la caducité de notre propre corps et la déficience des dispositifs qui règlent les relations des hommes entre eux dans la famille, l'État et la société<sup>334</sup>. » Il note aussi l'opposition évidente entre la culture et le sujet, ce qui chez Aquin apparaît justement problématique et fondateur, dans toute la tension que cela suppose, de l'écriture : « il est impossible de ne pas voir dans quelle mesure la culture est édifiée sur du renoncement pulsionnel, à quel point elle présuppose précisément la non-satisfaction (répression, refoulement et quoi d'autre encore ?) de puissantes pulsions<sup>335</sup>. » On comprend alors pourquoi le lien amoureux et érotique devient une sorte de rempart contre le collectif chez Aquin, collectif que Freud nomme « culture » au sens de civilisation. Par le fait même, dans *Les Rédempteurs*, le corps féminin d'Élisha peut se lire comme un lieu sacré, corps et matrice proprement mystique où quelque chose pourrait enfin advenir afin d'apaiser la tension, rompre avec la violence du sacrifice désiré par la collectivité, sacrifice du soi pour le Tout, du conquis pour le conquérant. En tant que représentant de ce qui, dans l'écriture, est du côté d'une pulsion de vie et du dionysiaque, Héman voue un véritable culte à la « chapelle ardente », à ce « ventre originel » (J : 199). Avec elle, il s'enfonce « dans la noirceur absolue » (RN : 104) et la fusion des corps devient une forme de rencontre où le personnage fait l'expérience de la *continuité* au sens bataillien du terme<sup>336</sup>, ce qui l'éloigne du destin mortifère de la Cité, mais qui le ramène à une expérience elle-même problématique. C'est ce qui se produit d'une certaine façon au moment où ils sont enlacés :

<sup>334</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 29.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 41. Au sujet de l'amour, voir aussi p. 45-46, dont ce passage qui révèle bien en quoi le *grand amour*, notamment celui prôné par le christianisme, demeure de l'ordre d'un fantasme dans sa visée positive : « Un amour qui ne choisit pas nous semble perdre une partie de sa valeur propre du fait qu'il est injuste envers l'objet. Et qui plus est : les hommes ne sont pas tous dignes d'être aimés. »

<sup>336</sup> Pour Bataille, « [e]ntre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité » et c'est « la mort [qui] a le sens de la continuité de l'être : la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort. » (*Op. cit.*, p. 19) Aussi, il précise que « [l]a continuité nous est donnée dans l'expérience du sacré. Le divin est l'essence de la continuité. » (*Ibid.*, p. 131)

Moi je suis heureux quand nous sommes étendus contre la terre chaude et que j'ai ma tête sur ton ventre. Je me moquerais de tout si je pouvais te donner mon corps à tous les instants! Ah Élisha, tu me tiens, tu es la terre et je suis enraciné en toi.

Élisha eut un léger râle, une plainte quand Héman l'empoigna aux hanches. Mais elle lui caressa la tête, elle posa ses deux mains tièdes sur ses épaules.

— Ne te défends pas, Héman, je ne suis pas une ennemie, non ; je suis ce que tu veux de moi...

— Élisha, ne retournons plus à la ville, sauvons-nous de tous, restons seuls.

— Je suis là, oublie les autres...

— *Parfois je voudrais les tuer tous pour être seul avec toi, et mourir de t'aimer.*

Élisha le fit taire d'un baiser. Dans ses bras, il retrouva le repos et la précieuse amnésie des caresses. (Je souligne. RN : 74)

Non seulement *Les Rédempteurs* oppose la voie singulière d'un sujet marqué par l'érotisme et le désir à celle du collectif marqué par la jouissance de la mort, mais il indique aussi quelle violence est aux fondements des deux postures et à quel point celles-ci peuvent en un sens se rejoindre. En effet, si le désir pour le corps d'Élisha est une promesse qui arrache Héman au suicide collectif, il est en même temps un lieu de perdition par la jouissance qui l'amène paradoxalement à *ne plus vouloir vivre*. Dans la même logique, mais à un degré différent de ce qui se passe dans sa cité, Héman vit avec Élisha une expérience se présentant en contiguïté avec la mort, comme ce que décrit Bataille : « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. [...] [N]ous comprenons que l'arrachement de l'être à la discontinuité est toujours le plus violent<sup>337</sup>. » Ainsi, il me semble, se produit chez Aquin l'écriture, ce qui éclaire en un sens ce qui traverse le corps poétique attiré par l'insignifiable, l'innommable, la mort et en même temps par le désir de s'y arracher.

D'ailleurs, à ce vertige qui le prend, Héman réagit par une violence effective et irrépressible qui le peint sous les mêmes traits que le meurtrier du frère qu'il est, ce qui ne fait que complexifier la situation et qui décrit précisément la tension vive à l'œuvre dans l'écriture. Comme le dit Bataille, « [l]e plus violent pour nous est la mort qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes<sup>338</sup> » et Héman répond à cela par sa propre violence, en tuant son frère (ou en rêvant de tuer *tous* les autres) ou en devenant agressif envers Élisha. On le voit par la fougue qui

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>338</sup> *Ibid.* Freud souligne aussi le fait qu'« [a]u comble de l'état amoureux, la frontière entre moi et objet menace de s'effacer. » (Dans *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 7)

l'amène à empoigner brutalement celle-ci aux hanches, attitude qui conduit Élisha à vouloir calmer Héman en lui disant qu'elle n'est pas une « ennemie », en l'embrassant et le caressant. La relation entre les personnages des *Rédempteurs*, tout comme ce qui va se passer durant la fuite (la dureté d'Héman qui pousse Élisha à continuer alors qu'elle a les pieds qui saignent et qu'elle ne peut plus avancer), révèle qu'Héman a le même rapport problématique et intense d'amour-haine au féminin que les autres *moi(s) imaginaires* dont il a été précédemment question (par exemple : René/Madeleine, P.X. Magnant/Joan, Jean-William/Christine, Nicolas/Sylvie). En ce sens, *Les Rédempteurs* devient le récit qui énonce déjà très tôt dans l'œuvre ce qui anime le sujet : Héman a des comportements étranges puisque soudainement agressifs, voire violents envers Élisha, à chaque moment où il est confronté à la déréalisation que ce rapport engendre en lui (l'échec, le manque, la perte), comme à chaque moment où il sent qu'elle peut lui échapper et glisser vers la masse, rejoindre le peuple d'Edom qui se dirige vers la mort. Cela se produit entre autres dans une scène où elle hésite à se soustraire au sacrifice collectif et qu'elle lui résiste physiquement au moment où il lui propose de fuir, lui enlevant dès lors toute possibilité de rédemption : « Elle vit son visage tendu, ses traits qui se durcissaient. Elle sentait son cœur faillir depuis qu'Héman ne lui tendait plus les mains. Il ne l'aidait plus ; il interposait des obstacles entre elle et lui. » (RN : 109) Le rapport charnel qui se présente à Héman comme la voie sacrée à suivre est finalement une voie plus qu'incertaine sinon dans la violence qu'elle fait encore une fois ressurgir et qui ne résout rien. Héman, tout Dionysos puisse-t-il représenter, n'est pas moins déterminé par un manque que l'autre féminin doit venir combler, forme d'impuissance qui le définit et vis-à-vis de laquelle il réagit.

Dès lors, ce que raconte aussi *Les Rédempteurs*, c'est la violence qui se présente chez Aquin comme indissociable du couple fondé sur le rapport érotique, bien que voluptueux et rédempteur, et que cette voie est tout aussi problématique que celle de l'identification à la scène collective. Aussi salvateur puisse-t-il paraître en comparaison avec le destin collectif, le rapport amoureux s'établit comme un véritable cercle qui menace lui aussi de se refermer sur lui-même<sup>339</sup>. Par la relation érotique — véritable métaphore de l'écriture, dans son acte même

<sup>339</sup> Soron note d'ailleurs, en se référant ici tout particulièrement à l'érotisme dans *Neige noire*, qu'« Aquin imagine un érotisme lié au sordide, comme pour exorciser la peur des interdits. L'image de



comme dans la finalité, le livre, qui serait le moment de la fin et de la perte, c'est-à-dire la jouissance —, par le couple défini essentiellement par la sexualité, il y aurait donc une voie qu'empruntent résolument et sans fin (jusqu'à la leur à tout le moins) bien des personnages. Tout en les éloignant de la collectivité à laquelle ils appartiennent, cela ne leur apporte pas pour autant la rédemption recherchée : « Le couple se construit sur la solitude, l'impossibilité, la défaite, la mort et l'absolu dans les récits d'Aquin, des nouvelles à *Neige noire*. Celui d'Élisha et d'Héman amorce, entre l'homme et la femme, un rapport amoureux ambigu fait de malentendus que la fiction aquinienne multiplie. » (RN : 244) Le couple est d'abord et avant tout représentant du rapport à la fois essentiel et déréalisant que le sujet entretient avec le réel dans sa pulsion scripturale, ce qui est souligné dans *Trou de mémoire* : « Ainsi, l'intrigue du roman se déploie comme un tissu parsemé de lacs, comme une étoffe tragique par laquelle Pierre X. Magnant et Joan sont entrelacés au même titre que deux motifs de cette armature double, l'amour puis la mort. » (TM : 164)

Toujours est-il qu'il semble n'y avoir que l'acte sexuel à l'image de l'acte d'écrire qui puisse agir contre la défaite du sujet — défaite sur la scène à la fois singulière et politique — avenue où tout est tendu entre l'acceptation de la perte (la castration symbolique) et son refus. L'acte sexuel offre une représentation de ce qui travaille de toutes parts l'énonciation, véritable face-à-face désiré avec ce qui, de l'Autre, ne peut se nommer, où Dieu et l'Histoire apparaissent comme des figures incontournables. Or, à cause de ce qui en résulte, la jouissance toujours imparfaite, le livre jamais suffisant, l'acte sexuel finit par être lui aussi une défaite. On retrouve des passages qui énoncent cela, aux deux extrémités de l'œuvre romanesque, soit dans *L'invention de la mort* et dans *Neige noire* :

Si le ciel existait, ce serait dans un baiser d'amour, né d'une étreinte fugace, ou dans l'extase insondable obtenue, par quelque moyen que ce soit, sur un lit d'occasion, ou encore debout, en vitesse, dans un portique d'église. Les extases meurent et ne se survivent pas, sinon dans la mémoire. On ne recommence jamais un baiser, on le remplace par un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce que les lèvres soient mangées par les vers. L'effusion charnelle s'engouffre dans un lit anonyme et s'apaise trop vite. La dépossession qui suit est tellement insupportable qu'on imagine, pour corriger tant d'injustice, une effusion céleste, cela est compréhensible, mais n'en est pas moins une

---

la fusion du croyant en son Dieu, de l'amant dans sa maîtresse, du corps mort dans la terre, souligne combien le symbolisme mystique se dédouble avec son pendant érotique ou morbide. » (Op. cit., p.140).

*aberration*. Tous les paradis mourront avec moi quand je rendrai le souffle. Dieu lui-même vit et meurt dans chaque homme. [...] Son sort est lié à celui de chaque imagination périssable qui le crée et lui confère tant d'attributs transcendants ! (Je souligne. *IM* : 90-91)

En amour, si réduit soit cet espace, il n'en figure pas moins l'infranchissable frontière entre deux êtres. Le temps intérieur de l'autre ne peut être perçu, au plus fort de l'extase, que comme l'espace irréductible qui sépare deux amants, les confine à des caresses superficielles et leur interdit la vraie fusion ! [...] On croit pénétrer la personne aimée ; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes. L'amour, si délibérément intrusif soit-il, se ramène à une approximation vélaire de l'autre, à une croisière désespérante sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer. (*NN* : 203)

En ce sens, le couple Élisha-Héman marque la filiation des autres couples qui vont suivre. Malgré le fait qu'ils vont survivre (ils ne se suicideront pas) — et cela en couple, contrairement à bien d'autres personnages de l'œuvre —, ce n'est pas sous le signe de la force, mais bien de la faiblesse. Ils perpétuent la faute, celle d'un échec d'être humain, *trop humain*, forme d'humanité manquante, voire dépendante, devant laquelle l'écriture est finalement impuissante :

Il fallait que deux mortels s'aiment comme ils se sont aimés, et n'aient de courage que celui de cette *faiblesse* inscrite dans la chair, pour que *l'œuvre fatale et lourde de l'humanité* se poursuive jusqu'à nous. Personne n'en arrêtera jamais la course effrénée vers quel sombre horizon que nous n'atteignons pas, vers quel progrès incompréhensible qui se résout en pitié.

La nuit entourait Héman et Élisha, recevait leur souffle, entendait leur plainte, encourageait une œuvre qu'elle protège encore. *Et tout cela continue dans les ténèbres*. (Je souligne. *RN* : 143)

À partir de là, on découvre où et comment l'écriture devenue érotisme chez Aquin est profondément politique, mais aussi théologique, par la question qu'elle appelle : peut-on rencontrer Dieu ? Le maternel et le féminin désirés ne peuvent que coexister avec Dieu et l'Histoire, inscrivant la place problématique de l'Autre chez le sujet. La rédemption recherchée dans les rapports qui visent à l'anéantir est problématique du fait même de ce qu'elle signifie : « Toute l'écriture romanesque d'Aquin s'amorce comme le processus d'une rédemption dont l'accomplissement est voué à échouer dans la répétition de la faute. Quelle faute ? Celle qui pousse Héman et Elisha à s'excepter du rachat universel, à s'exclure des rédempteurs et à élever la transgression au rang de Loi<sup>340</sup>. »

<sup>340</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 65.

#### 4.1.10 La transgression comme Loi du sujet

Toutes ces longues considérations amènent à voir dans la transgression le mode, aux manifestations diverses et surtout complexes, par lequel peut s'énoncer le sujet aquinien. Il s'agit d'un mode lui permettant d'assumer sa fragmentation, la non-réconciliation de ce qui le fonde, notamment dans son rapport à l'Autre. Devant sa déception par rapport au couple, à la société (québécoise certes, mais aussi à ce qui relève de la *culture humaine*), à sa propre impuissance, le sujet trouve dans la transgression et parfois jusque dans une violence explicite une manière de s'énoncer. Dans cette optique, la transgression ultime a tout à voir avec le fait de chercher à s'ériger à la place de l'Autre (par l'identification à la figure du Christ notamment), à abolir la transgression elle-même en abolissant tout interdit (devenir, comme P.X. Magnant, « le pur flambeau astral », *TM*: 24). Or, justement pour rester ce qu'elle est, la transgression a des limites, ce que l'œuvre d'Aquin révèle tout particulièrement. Vouloir transgresser le fait qu'il y ait toujours de l'Autre est une voie qui ne peut que menacer de se refermer sur elle-même, dans le silence d'une violence qui a accompli son trajet jusqu'au bout. C'est peut-être en ce sens que les textes apparaissent de plus en plus fragmentés jusqu'à *Obombre*, récit qui se présente lui-même comme l'aboutissement de l'entreprise transgressive qu'est l'œuvre aquinienne. C'est comme si l'œuvre, en cherchant à renouveler sans cesse la forme ainsi que le propos (on n'a qu'à regarder les ébauches de manuscrits des dernières années) afin d'inscrire la vérité avec laquelle est aux prises le sujet, ne pouvait faire autrement que de rencontrer l'impossible, le « trou » sacré désiré, mais sans la rédemption souhaitée. Dans les romans publiés du vivant de l'auteur, cela commence avec *Prochain épisode* et finit avec *Neige noire* :

Mais tout n'est pas dit. En tout cas, je dois demeurer invulnérable au doute et tenir bon au nom de ce qui est sacré, car je porte en moi le germe de la révolution. Je suis son tabernacle impur. Je suis une arche d'alliance et de désespoir, hélas, car j'ai perdu ! Je me sens fini ; mais tout ne finit pas en moi. Mon récit est interrompu, parce que je ne connais pas le premier mot du prochain épisode. Mais tout se résoudra en beauté. (*PÉ* : 165)

Enfuyons-nous vers notre seule patrie ! Que la vie plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga que l'on n'atteint qu'en mourant et en perdant toute identité, pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité. Éva et



Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées. (NN : 278)

Loin de penser que tout puisse se résoudre « en beauté » et qu'une œuvre puisse définitivement coïncider avec « ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées », il y a néanmoins le désir jusqu'à la fin d'arriver à cette Œuvre des œuvres, tel que les notes à la fin d'*Obombre* le projettent :

Jamais, je crois, je n'ai à ce point approché de l'idéal de la création ! Et cette exaltation tardive — oui, j'ai 46 ans ! — me vient de cette *ultime rencontre avec mon destin*. Dieu existe, son nom est amour, sa vitalité inapaisable et ses épiphanies imprévisibles. Hubert, la machine est prête : tu dois commencer ce roman et en tisser la première couche — celle qui tient quasiment de la sédimentation ! Oui, le moment est venu d'entreprendre ce livre, *le dernier sans doute de ta vie*. Et si cela est possible, le plus beau, non pas le meilleur, mais *le seul en vérité* ! ! ! Le roman OBOMBRE sera composé comme une partition ; les éléments contrapunctiques ou secondaires se grefferont à la trame basale comme autant de primes ou de *griffes*. (Je souligne. OB : 362)

Est-ce dire que la véritable œuvre, « l'idéal de la création », la transgression par excellence, ne peut trouver d'autre aboutissement chez Aquin que celui de l'acte final, « ultime rencontre avec [s]on destin » et qui se situe bien au-delà du fait littéraire ? *L'invention de la mort* l'annonçait : « Par la mort toutefois, j'échappe à toute loi, posant ainsi le premier acte de ma vie qui ne soit pas moral. Mon suicide échappe à tous les codes ; il est absolu et sans appel. » (IM : 113) Pour sa part, *Obombre* en demeure l'inscription, dernier roman inachevé. C'est comme si le silence prenant la place de l'énonciation (à travers elle, par les trous de l'ébauche) avait trouvé son véritable sens au-delà de la littérature, un sens désiré qui n'a cessé de s'énoncer, même quand le propos semblait être principalement politique : « Quelque chose d'autre m'importe, un au-delà littéraire qui n'est pas une métalittérature, ni un nouveau déguisement de la vieille ambition, mais qui est la destruction du conditionnement historique qui fait de moi un dominé. En rejetant la domination je refuse la littérature, pain par excellence des dominés<sup>341</sup> » (PF : 51).

<sup>341</sup> Difficile, comme je l'ai souligné plus tôt, de savoir ce qui parle en premier chez Aquin entre ce qui relève uniquement de sa singularité, de son histoire personnelle, et de l'univers collectif auquel il appartient et du politique. Dans ce qui constitue une sorte de « testament spirituel sur la langue et la culture québécoise » (titre du texte liminaire de la revue *Forces* qui l'a publié en 1977, retracé dans



Dans son parcours caractérisé par la transgression, le sujet aquinien embrasse donc toute la violence nécessaire à l'arrachement de ce qui l'enferme, et l'œuvre qui précède *Obombre* l'énonce de part en part. La violence qui se déchaîne contre la femme qui jouit d'une soi-disant jouissance interdite, contre une Histoire qui l'emprisonne en tant que sujet(-Nation), contre un Dieu qui lui rappelle qu'il est manquant, contre l'Autre qui se glisse dans bien des lieux de l'œuvre, est néanmoins une violence qui finit par se retourner contre le sujet. Là est la violence du réel chez Aquin, ce que marquent les effractions, déflagrations dans l'énonciation qui produisent la fragmentation si singulière de l'écriture. Le sujet aquinien est un sujet *limite* en ce sens que la vie est toujours près de céder sa place au néant, que le réel fait irruption dans la parole, que les frontières qui le déterminent menacent sans cesse de s'effondrer, d'où aussi le caractère transgressif et sacré de l'œuvre. La violence à l'œuvre (la fragmentation en est l'inscription profonde) devient un moyen de répondre à ce travail pulsionnel, au désir de *disparaître* dans l'Autre tout comme de s'en emparer, de se faire dévorer et de dévorer, ce qui a précédemment été montré comme étant celui d'une totalisation du « je » recherchée par l'écriture, mais aussi son inlassable ratage créant les mouvements circonvolutifs. L'écriture qui est bien davantage qu'une forme ouvre sur une éthique particulière que met en scène l'œuvre aquinienne, une éthique visant à éliminer toute illusion de totalité pour le sujet et ce, malgré le fait qu'elle puisse être désirée. C'est d'ailleurs ce que note Marc-Léopold Lévy en parlant de la Loi : « La Loi nous défend contre ces tentations [de la totalité, de l'unité] et nous permet de continuer à vivre, car elle dit ce qui est bon pour l'homme en tant qu'il n'est ni un animal ni un Dieu mais un être vivant, parlant et sexué<sup>342</sup>. » Or, on le sait, c'est le problème que pose et rencontre Aquin à la fin, par l'acte qu'annonce

---

*Mélanges littéraire II*), Aquin énonce : « Cette interaction entre le groupe et l'individu est bel et bien bi-latérale, bi-vectorielle et créatrice. [...] Depuis tout à l'heure, depuis le début de ce texte, j'essaie d'avouer l'inavouable et de discerner en moi l'indiscernable cheminement de tout un peuple et, dès lors, je suis agi beaucoup plus que je n'agis ; ou plutôt j'agis, mais le coefficient d'initiative qui m'est dévolu est tellement faible que, du coup, je me sens porteur d'une inspiration nationale qui, selon toute vraisemblance, explique beaucoup plus qu'elle n'obscurcit la presque totalité des grandes œuvres québécoises. » (*MLII* : 352-354) Il se pourrait bien que l'œuvre soit irrévocablement politique tout comme le politique détermine le singulier, que ces deux plans agissent en vases communicants dans le rapport érotique et mortifère à la vie.

<sup>342</sup> Marc-Léopold Lévy, *op. cit.*, p. 14.

*Obombre.* Rien ne se résout décidément et c'est là qu'il nous oblige encore à le lire, à le penser, qu'il a rejoint l'Autre véritable de l'œuvre : le lecteur.

## 4.2 Les trouées de l'écriture : Dieu et l'Histoire chez Duras

Même dans un particularisme religieux, il faut ouvrir à l'inconnu, que cet inconnu entre et gêne. Il faut ouvrir la loi et la laisser ouverte pour que quelque chose entre et trouble le jeu habituel de la liberté.

Marguerite Duras, *La vie matérielle*

J'étais là pour cela, pour voir ce que les autres ignoreraient toujours, cette nuit d'entre les nuits, celle-ci comme une autre, morne comme l'éternité, à elle seule l'invivable du monde.

Marguerite Duras, *L'Été 80*

### 4.2.1 De l'archaïque à la figure de l'Histoire

D'une manière certes différente de celle d'Aquin, ne serait-ce que par le contexte de référence, l'œuvre de Duras est traversée par l'Histoire qui devient au fil de l'œuvre figure<sup>343</sup>. En effet, l'œuvre apparaît marquée par certains événements douloureux du XX<sup>e</sup> siècle; à commencer par la colonisation (notamment de l'Indochine par la France), le totalitarisme, dont la version communiste stalinienne n'est pas la moins destructrice, mais aussi et surtout les horreurs de la Deuxième Guerre et l'expérience de l'Occupation nazie à Paris, que Duras a vécue en partie dans la Résistance et dans l'attente de son mari déporté. Or, si la présence de l'Histoire est importante, elle ne constitue pas à proprement parler le théâtre des romans travaillés jusqu'ici, que ce soit *La vie tranquille*, *Le ravisement de Lol V. Stein*, *L'Amant* ou *Les yeux bleus cheveux noirs*. Sans en être la scène explicite et principale, l'Histoire est

<sup>343</sup> Il est difficile de tenir compte de tout ce qui s'est dit sur la question, mais la monographie de Dominique Denes (*Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005) me semble, malgré quelques réserves, la synthèse la plus pertinente qui ait été publiée récemment. Stéphane Patrice a aussi fait paraître un ouvrage portant sur cette question, mais qui la traite de manière moins exhaustive (*Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, PUF, coll. « Questions actuelles », 2003). On peut par ailleurs noter certaines contributions importantes dont celles de Christiane Blot-Labarrère (notamment dans le bilan critique publié chez Minard en 2002) et de Madeleine Borgomano (entre autres dans « Duras. D'une écriture politique à une écriture du politique », dans *Histoire des idées et des littératures*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 33-62).

présente dans les deux derniers sous la forme d'allusions à certains événements connus, de signifiants isolés dans le cours des récits dont la forme fragmentée pourrait se présenter à certains moments comme l'intériorisation d'un choc, la trace d'affects déterminant le sujet. L'Histoire détermine l'œuvre de manière générale, une œuvre « vibrante de pulsions multiples, parcourue de larmes et d'éclats de rire, au plus près des formes diverses du désir, laissant affleurer des lambeaux de drames vécus<sup>344</sup> » comme l'énonce Christiane Blot-Labarrère. S'inspirant de ces propos, Bernard Alazet reprend « le terme *affleurement* qui permet que, par un art de la litote généralisée, s'entende l'émotion qui habite le langage, et s'éprouve dans les mots l'intensité qui le traverse<sup>345</sup>. » Convoquant le plus souvent la douleur, et parce qu'elle est génératrice d'une intensité lisible dans les textes, l'Histoire devient une des figures qui agit sur l'écriture. Les traces qui apparaissent un peu partout dans les textes de fiction, morceaux épars dont il ne reste bien souvent qu'un nom, témoignent d'un rapport difficile à certains événements collectifs. À cause des trouées de la parole, des nombreuses ellipses et de la parataxe, le sens de ces fragments demeure bien souvent diffus et convoque davantage un certain silence à l'œuvre, comme si les textes constituaient un champ miné, porteurs des ruines que la mémoire convoque en les refigurant. Poétique singulière de l'Histoire, l'œuvre a la particularité d'intégrer les événements et la mémoire collective à la trame textuelle, où l'on retrouve les traces mnésiques issues de la petite histoire du sujet. Certains récits des années quatre-vingt (*Les yeux bleus cheveux noirs*, *L'Amant*, *La Douleur*, *L'Été 80*) font du rapport à l'Histoire une politique qui se donne à lire dans une ambivalence et dans une violence qui apparaît essentielle.

La figure de l'Histoire coexiste dans l'œuvre avec une autre : celle de Dieu. Dans l'œuvre, le mot surgit souvent au détour d'une phrase sans que le sens soit toujours évident. À Montréal, lorsqu'on lui en demande la signification, Duras répond : « C'est un mot. Qui a certaines dimensions, et quoi qu'on en dise, quoiqu'on fasse, il faut sortir de l'hypocrisie, ce mot *parle*. C'est un discours inintelligible, très obscur, opaque, mais il parle à tout le monde, sans ça, il n'existerait pas. Il n'est pas tombé du ciel, le mot, ce sont les gens qui l'ont

<sup>344</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Marguerite Duras et le "Nouveau Roman" », dans *Le « Nouveau Roman » en question 3 : « Le Créateur et la Cité »*, Roger-Michel Allemand ed., Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 140.

<sup>345</sup> Bernard Alazet, « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », dans *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op. cit.*, p. 48.



inventé<sup>346</sup>. » Plus que tout autre, le nom de Dieu devient un signifiant complexe qui désigne à lui seul ce qui n'arrive jamais à se dire et qui ouvre plus que jamais le propos sur une béance qui fragmente les textes<sup>347</sup>. L'importance de sa signification se manifestant dans ses nombreuses occurrences, il n'apparaît pourtant ni dans *Les impudents* ni dans *La vie tranquille*. On le retrouve plutôt dans certains textes ultérieurs dont *Le ravissement de Lol V. Stein* et *L'Amour* en 1971, entre autres à la fin : « Après seulement elle entendra le bruit vous savez... ? de Dieu ?... ce truc... ?/Ils se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure./FIN » (*Am* : 143) Lieu vide de l'origine des choses et du monde, le nom de Dieu semble désigner ce qui apparaît dérisoire, voire risible, mais aussi menaçant pour le sujet. Il désigne bien souvent ce qui opère, « l'insondable malfaisance » (*É80* : 97) reconnue entre autres comme la cause de la déchéance du monde, celui que le sujet cherche à mettre à distance par l'écriture. Dans *Les parleuses*, la Genèse imaginée durant l'enfance convoque Dieu au milieu d'un marécage nauséabond :

Depuis toujours, même toute petite, j'ai vu l'apparition de la vie sur la terre sous cette forme : un *marécage gigantesque*<sup>348</sup> et inerte à la surface duquel, tout à coup, une bulle d'air vient crever, *puante*, une seule, puis — des milliers d'années passent — une autre. [...] Dieu était totalement absent de mon paysage premier. Et pourtant, quand je lisais la Genèse, je lisais aussi ce mot « Dieu », mais comme un autre : « l'Esprit de Dieu », pour moi, était le *contenu nauséabond* des bulles crevées. Mais ces premières exhalaisons n'étaient pas provoquées de l'extérieur par le décret d'un dieu. La lumière, aussi bien, je la voyais indépendante du tout, venue d'un ailleurs, d'un inconnu matérialiste, d'un *avant-quoi* innocenté. Dans ce polythéisme de l'enfance, Dieu avait une place précise : il était l'air contenu dans la bulle. Mais il n'avait pas fabriqué la bulle. Ni la lumière. Ni les eaux. Ni moi. Et cela, bien que le contenu de la bulle, c'était la vie à venir. Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. (Je souligne. *P* : 239)

C'est surtout dans les textes (romans, récits, essais) parus à partir des années quatre-vingt, ce qui coïncide avec le moment où la poétique devient plus que jamais elliptique et paratactique, que le mot revient et bien souvent lorsqu'il est question des événements historiques (*La*

<sup>346</sup> En italique dans le texte. Suzanne Lamy et André Roy (textes réunis par), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p. 74.

<sup>347</sup> Alain Vicondelet a dirigé un collectif donnant suite au colloque, le seul portant précisément sur cette question. En introduction, il explique que la problématique lui « est apparue, depuis longtemps déjà, au cœur même de cette œuvre et de ses interrogations existentielles. [...] Dieu, étrangement, dans une œuvre qui avoue par ailleurs son ancrage dans la "défaillance de Dieu", est l'insistance sans cesse nommée. » (*Duras, Dieu et l'écrit. Actes du colloque de l'I.C.P. (20-21 mars 1997)*, sous la direction d'Alain Vicondelet, Monaco, Rocher, 1998, p. 9-11)

*Douleur*) et politiques (*L'Été 80*). Plusieurs récits de cette période sont éloquents et complexes, indiquant le rapport qu'entretient le sujet à la fois avec Dieu, l'Histoire et la scène politique. On pourrait même dire qu'autant *L'Été 80* que sa réécriture en 1992 (*Yann Andréa Steiner*), *L'Amant*, *La Douleur*, *Les yeux bleus cheveux noirs* pour n'en nommer que certains (dont aussi *La pluie d'été*), apparaissent comme de véritables fables pour comprendre ce rapport.

#### 4.2.2 Les noms de l'effraction

Pour Duras, la scène de l'Histoire qui a produit la plus terrible effraction a pour nom Auschwitz. Dans *La Couleur des mots*, par exemple, elle dit :

C'est un appel à l'intérieur, un appel dans la mort. La voix appelle les morts, elle leur parle. N'oubliez pas aussi que les morts d'Auschwitz, les milliers de juifs d'Auschwitz sont morts sans sépulture [...]. Sans sépulture aucune. C'est une disparition. Il n'y a pas où aller prier. Où appeler. On peut appeler sur les fleuves ou sur les routes. Sur les fleuves. Dans les capitales. Ces appels, c'est l'écriture. (CM : 190)

Pour Aliette Armel, il s'agit chez Duras d'un deuil qui se fait écriture :

Ce deuil qui appartient à la nature même de l'écrit renvoie aussi à la mémoire du génocide juif, cette ombre interne de la conscience contemporaine. « La nature même de l'ombre interne, déclare Marguerite Duras dès 1966, porte à savoir ceci : qu'elle est donnée commune<sup>348</sup> », qu'elle dépasse très largement l'histoire individuelle, tout en conservant le pouvoir de porter l'homme hors de soi. [...] Les événements de la Seconde Guerre mondiale sont une des causes de l'intérêt porté par les écrivains au fonctionnement intime de la mémoire [...]. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'une réponse à la question d'Adorno : la seule écriture possible après Auschwitz et Hiroshima serait celle qui s'attache à préserver la résonance profonde de ces événements « absolus », « inqualifiables », inconnaissables dans leur force émotionnelle et horrifiante, qui garde leur pouvoir de dénonciation intact dans *Yann Andréa Steiner*, la chambre noire où s'opère la conversion de l'« ombre interne », de la masse du vécu en écrit est appelée « la Chambre des Juifs » [YAS : 98]<sup>349</sup>.

Plusieurs ont commenté cet aspect de l'œuvre, dont Christine Blot-Labarrère qui résume la question dans le bilan critique :

<sup>348</sup> Jean Schuster, entretien publié dans *Archibras*, no 2, Le Terrain vague, octobre 1967, repris dans Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Seghers, coll. « Écrivains de toujours », 1972, p. 176.

<sup>349</sup> Aliette Armel, « La force magique de l'ombre interne », *op. cit.*, p. 12-18.

Derrière toutes les formes du mal répandu dans le monde, se distinguent les traces de sa propre mémoire, et, obsédante, englobant tout, la Shoah, l'extermination du peuple juif, « *décision réfléchie, organisation logique, une prévision minutieuse, maniaque de la suppression d'une race d'hommes* » (YV : 176 s.q.).

Quelques déclarations tardives comme celles-ci : « *La guerre de 40 pour moi, sa spécificité unique, ce n'est pas l'ampleur des moyens mis en œuvre, c'est Auschwitz* » [Marguerite Duras/Colette Mazabrard in *Les Cahiers du cinéma*, no 426, déc 1989], ou : « *Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, mais nous sommes aussi de la race des nazis* » (D, 57), confirment le point de vue de Dionys Mascolo selon lequel, à peine connue l'existence des camps de concentration, Duras et lui se sont retrouvés « judaïsés<sup>350</sup> ».

Dans l'œuvre, le spectre des événements se retrouve dans des allusions aux camps, à l'extermination des Juifs, qui reviennent sans cesse et intègrent la mémoire collective à la mémoire personnelle. De manière générale, les références aux Juifs sont d'une importance considérable, au point de construire une véritable trame dans laquelle le sujet se reconnaît (alors que l'auteure n'est pas juive) : « L'histoire des juifs, c'est mon histoire. Puisque je l'ai vécue dans cette horreur<sup>351</sup> ». Le rapport singulier entre l'écriture de Duras et l'histoire des Juifs de manière générale fait dire à Dominique Denes que « [d]ans l'espèce humaine selon Duras, le Juif est donc l'être de prédilection », notamment à cause de « l'injustice liée à son exclusion et à la douleur causée par son massacre<sup>352</sup> ». Dans bien des textes, les allusions — qui font du Juif une figure de la victime de l'Histoire — surgissent de manière explicite, par

<sup>350</sup> En italique dans le texte. Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », *op. cit.*, p. 30. Toutes ces traces participent sans doute de ce qui fait dire à Laure Adler, en préface à *Marguerite Duras et l'histoire*, que le sujet durassien se présente comme cette « femme qui n'a cessé d'intégrer dans son corps et dans ce corps mort qu'est l'écriture l'impossible pensée de la Shoah. » (Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, *op. cit.*, p. 3) Sur la question, voir aussi Michèle Fabien (« Auschwitz mon amour », dans *Écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 249-256), Claire Cerasi (*Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris, Champion-Slakine, 1993), Catherine Bouthors-Paillart (« "Les juifs, ce trouble, de déjà-vu" », dans *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002, p. 104-111) et Kaiko Miyaki (« Duras et le génocide juif », dans *Les lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 123-135). Parus récemment, deux articles traitent également du sujet dans *Marguerite Duras 4, Le personnage. Miroitement du sujet* (textes réunis et présentés par Florence de Chalonge, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010) : celui de Carole Ksiazienicer-Matheron, « Les personnages juifs chez Marguerite Duras (p. 115-133), et de Llewellyn Brown, « Apprendre le nom juif : *Abahn, Sabana, David* de Marguerite Duras » (p. 153-166).

<sup>351</sup> Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 73.

<sup>352</sup> Dominique Denes, *op. cit.*, p. 187.



exemple dans *Abahn Sabana David* où s'entend la répétition du mot « juifs », et se retrouve la mention des chambres à gaz, d'un numéro tatoué sur le bras (ASD : 97); ou, dans *Le Camion*, par le plan des « trains du voyage juif » (C : 58), l'irruption, dans le propos de la dame, de l'enfant dont le père ne voulait pas qu'il porte le nom d'Abraham, disant « qu'il fallait oublier ces noms-là, ces mots, juifs » (C : 55), dans *Yann Andréa Steiner* avec les deux personnages imaginaires — la monitrice et l'enfant — qui sont « Juifs » (YAS : 100) et qui parlent des disparus, etc. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, le jeune étranger qui noue le récit, à la fois absent et omniprésent, objet de désir perdu pour la jeune fille et l'homosexuel, est désigné comme étant lui aussi « Juif ». La beauté du jeune étranger rappelle ce que représente le Juif dans l'œuvre, sa magnificence : « La beauté peut-être, elle était surprenante, incroyable. Il y avait aussi ça, cette beauté profonde qui avait l'air d'avoir un sens, comme toujours, la beauté, lorsqu'elle déchire. Contrairement à ce que l'on pouvait penser, il venait du Nord. De Vancouver. Juif, je crois. Il était ouvert à l'idée de Dieu. » (YB : 92-93).

Le jeune étranger est aussi relié à un autre personnage juif important de l'œuvre, Aurélia Steiner, à cause du lieu — Vancouver. Parce qu'elle écrit, Aurélia devient un lieu de projection :

Elle est dans les camps de concentration Aurélia Steiner, c'est là qu'elle vit. Les camps de concentration allemands, Auschwitz, Birkenau étaient des lieux continentaux, étouffants, très froids en hiver, brûlants en été, très loin à l'intérieur de l'Europe, très loin de la mer. C'est là qu'elle se transporte pour écrire son histoire, c'est-à-dire celle des juifs de tous les temps. (YV : 129)

Tout juste avant, dans ce passage d'« Aurélia Aurélia quatre » (*Les yeux verts*), en parlant du désir d'écrire d'Aurélia, le « je » indique : « **Ça a à voir avec Dieu. L'écrit a à voir avec Dieu. Aurélia Steiner dix huit ans, dans l'oubli de Dieu, se pose en équivalence à Dieu face à elle-même.** » (En gras dans le texte. YV : 127) La posture d'Aurélia rappelle ainsi l'ouverture à « l'idée de Dieu » du jeune étranger des *Yeux bleus cheveux noirs*. Toutefois, dans les deux cas, il s'agit d'une ouverture, non pas sur une idée positive de Dieu, mais sur l'effraction douloureuse de laquelle surgit le personnage d'Aurélia lui-même qui en vient à se poser « en équivalence à Dieu » à cause de « l'oubli » divin au sein des événements historiques et de l'horreur. Par le personnage d'Aurélia, c'est l'absence divine qui est désignée, mais une absence présente, importante, qui engendre la nécessité d'écrire et qui



soulève la question de l'existence de Dieu aux lendemains d'Auschwitz : s'il existe, *comment a-t-il pu laisser faire cela*? La lecture du *Concept de Dieu après Auschwitz*, texte issu d'une conférence donnée par Hans Jonas, historien du gnosticisme et philosophe allemand, m'apparaît très éclairante pour saisir ce qui se joue en partie dans l'œuvre de Duras et qui appartient en même temps à la conscience contemporaine. Les hypothèses de Jonas qui traitent de ce concept au sein du judaïsme après Auschwitz mettent à mal la notion de Toute-puissance et de transcendance, notamment très importante au sein du Christianisme, d'une manière qui rappelle l'allégorie de la genèse durassienne. Jonas admet l'impossibilité de continuer à penser l'existence d'un Dieu bon, intelligible et Tout-puissant puisque

pour le juif, qui voit dans l'immanence le lieu de la création, de la justice et de la rédemption divines, Dieu est éminemment le seigneur de l'*Histoire*, et c'est là qu'« Auschwitz » met en question, y compris pour le croyant, tout le concept traditionnel de Dieu. À l'expérience juive de l'Histoire, Auschwitz ajoute en effet, comme déjà mentionné, un inédit, dont ne sauraient venir à bout les vieilles catégories théologiques. Et quand on ne veut pas se séparer du concept de Dieu — comme le philosophe lui-même en a le droit —, on est obligé, pour ne pas l'abandonner, de le repenser à neuf et de chercher une réponse, neuve elle aussi, à la vieille question de Job. Dès lors, on devra certainement donner congé au « seigneur de l'Histoire ». Donc : quel Dieu a pu laisser faire cela<sup>353</sup> ?

À cause d'une multitude d'occurrences où il est question de l'Histoire et d'un réel innommable (désigné entre autres par l'« appel dans la mort », la « disparition »), l'œuvre de Duras — dont Aurélia est la métonymie — s'écrit au cœur de cette question. Dieu y apparaît entre autres comme un nom vidé de toute substance, nommant d'une certaine manière le réel qui fait violence. Cela éclaire, il me semble, ce que Bajomée appelle une « théologie négative<sup>354</sup> » (terme utilisé par Bataille dans *L'érotisme*, *Op. cit.*, p. 30, dont l'ouvrage est bien connu de Duras), « un instant d'oscillation, un lieu d'équilibre instable, une hésitation entre le grand silence primordial et le bruit qui s'essaie à nous donner l'idée du chaos. [...] [L]e mot Dieu appartenant à la sphère du clivé, ouvre nécessairement aux deux sphères, celle de la confusion, celle de la fusion<sup>355</sup>. »

<sup>353</sup> Hans Jonas, *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive*, Paris, Petite bibliothèque, coll. « Rivages poche », 1994 [1984], p. 13.

<sup>354</sup> Titre du chapitre 2, *op. cit.*, p. 61.

<sup>355</sup> En italique dans le texte. Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999 [1989], p. 70.

Le personnage imaginé d'Aurélia, vivant en permanence dans « les camps de concentration », en réalité camps d'extermination — et pas n'importe lesquels puisqu'il s'agit d'« Auschwitz, Birkenau », lieux de l'horreur de l'extermination des Juifs d'Europe —, écrit. Il écrit à partir de son histoire, « celle des juifs de tous les temps », c'est-à-dire à partir d'un « trou » (É : 24), à l'image de Dieu, dans un certain silence où ça hurle « sans bruit » (É : 34). Dans *Les yeux verts*, le sujet énonce le sens que prend le mot Juif, « trouble » pour la pensée comme pour l'écriture :

Je crois que les juifs, ce *trouble pour moi si fort*, et que je vois en toute lumière, devant quoi je me tiens dans une *clairvoyance tuante*, ça rejoint l'écrit. Écrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au dedans de soi. Ce trouble a une fonction de regroupement de l'horreur latente répandue sur le monde, et que je reconnais. Il donne à voir *l'horreur dans son principe*. Le mot juif dit en même temps *la puissance de mort* que l'homme peut s'octroyer et sa reconnaissance par nous. C'est parce que les nazis n'ont pas *reconnu* cette horreur en eux qu'ils l'ont commise. Les juifs, ce trouble, ce *déjà vu*, a dû certainement commencer — pour moi — avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j'ai vus. Alors, j'en accusais Dieu. (Je souligne. YV : 144-145)

Accuser Dieu des événements de l'Histoire, qui, on le voit bien, dépassent la Shoah elle-même pour concerner tout aussi bien l'horreur vécue en d'autres temps et d'autres lieux, conduit le sujet à une place particulière. Comme pour Aurélia, écrire devient pour Duras dire l'effraction, nommer l'horreur, la force et le pouvoir d'anéantissement à l'échelle collective. Il s'agit d'une « chance qu[']elle a de [se] mêler de tout » (É : 98). *Outside* et le *Monde extérieur* en constituent, entre autres, la trace. À la fin du passage des *Yeux verts*, dans ce qui peut se lire comme une accusation, se pose le véritable problème de « Celui qui fait les camps de concentration, les guerres » (YB : 133), « Celui » étant ici le lieu de l'humanité, du « corps mort du monde » (É80 : 67), *ce qui* tout autant que *ceux qui* génère(nt) le cours des événements destructeurs, les horreurs, la douleur, la mort, la nature des choses, tout état de fait qui produit l'injustice. Le sujet inscrit donc sur la scène de l'Histoire — par l'imaginaire où les Juifs, mais aussi les Allemands deviennent des acteurs à la fois opposés et liés par le même rapt — ce qui le fragmente; la Shoah devient le théâtre par excellence de la déréalisation collective. Le nom « Allemand » y est le signifiant du Mal radical et se retrouve, comme le nom « Juif », partout dans l'œuvre; il se confond avec celui de « nazis ».

Dans *Yann Andréa Steiner*, les « Allemands » sont désignés comme éternellement damnés, marqués par le Mal qu'ils représentent, le Mal qui est devenu la tombe des Juifs d'Europe :

J'ai dit que je n'avais jamais dit : nazis, pour désigner les Allemands. Que je continuerais à dire ainsi : les Allemands. Que je croyais que jamais certains Allemands ne reviendraient de leurs massacres, de leurs chambres à gaz, de leurs mises à mort de tous les nouveau-nés juifs, de leurs expériences chirurgicales sur les adolescents juifs. Jamais. (YAS : 32)

C'est souvent de manière hyperbolique que le sujet parle de l'horreur nazie et de la Shoah, en condamnant la nation Allemande tout entière *pour l'éternité*, pourrait-on dire. Judaïsé, emporté par le rapt de ce Mal, le sujet ne se reconnaît pas moins comme un bourreau potentiel, et ce, d'abord pour lui-même, ce qui signe aussi sa fragmentation. L'écriture semble se faire à partir de la douleur d'être sujet dans un monde où le réel est intensément mortifère, où la mort comme le mal, comme la jouissance est toujours là *contre la peau* (A : 78). Les noms qui le rappellent dans l'œuvre font souvent irruption pour rouvrir la douleur et relancer la violence de la haine, dont l'essentiel ne peut que demeurer non-écrit. Un autre personnage, Théodora Kats, dont l'histoire ne sera jamais complètement racontée, désigne ces « lieux » qui ne peuvent s'écrire et qui adviennent par la seule nomination. Tout comme les deux protagonistes sont liés par la présence absente du jeune étranger, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, dans *Yann Andréa Steiner*, le « je » et Yann le sont par cette Théodora Kats, personnage juif, dont le « je » n'a jamais voulu écrire le livre et que Y.A. aurait voulu lire. Le « je » s'explique ainsi : « J'ai dit que j'avais abandonné ce livre sur Théodora Kats que j'avais cru possible depuis des années. Que je l'avais caché pour l'éternité de ma mort dans un lieu juif, une tombe pour moi sacrée, celle, immense, sans fond, interdite aux traîtres, ces morts-vivants de la trahison fondamentale. » (YAS : 14-15) Il dit aussi, à la toute fin :

Que c'était trop pour un livre, Théodora. TROP. [...] C'était trop peut-être, ce blanc, cette patience, cette attente obscure, inexplicable, c'était trop, cette indifférence. L'écriture s'était fermée avec son nom. Son nom à lui seul c'était toute l'écriture de Théodora Kats. Tout était dit avec. Ce nom. [...] C'était peut-être quelque chose d'encore inconnu, Théodora Kats, un nouveau silence de l'écriture, celui des femmes et des Juifs. (YAS : 121)

Un mot ou un nom (d'un personnage, d'un peuple) a donc la force de signifier l'absolu, de devenir un tombeau signifiant en même temps qu'une ouverture vers tout un réseau d'autres

signifiants présents dans l'œuvre. Le sujet s'y brise dans une écriture qui cherche le « mot-trou [...] où tous les autres mots auraient été enterrés » (R : 48).

#### 4.2.3 *Écrire* les noms de l'Histoire dans la béance de Dieu

Dans *Écrire*, texte issu des dernières années de la vie de l'auteure, le corps poétique est particulièrement ponctué par certaines références à la guerre. Dans « L'embrasement, les cendres », à propos de l'œuvre en général, Bernard Alazet parle de la

[g]uerre comme « premier état du texte », substrat insensé, innommé, obsédant. Comme si l'écriture était toute entière entendue à faire entendre que « la douleur éclate et se répand sur le monde » [NaN : 87]. Guerre-toile de fond des premiers pas dans l'écriture romanesque de M. Duras, et pourtant présence abolie en ses premiers écrits<sup>356</sup>.

Il souligne aussi plus loin :

Ce qui apparaît ici, dans cette venue à l'écriture romanesque du cœur d'un événement d'emblée innommable, c'est la captation d'un sujet que « l'invivable du monde » [É80 : 67] livre à l'épouvante. La guerre, quel que soit son caractère transférentiel, est précisément le lieu d'élection d'une écriture qui, de ne pouvoir l'énoncer, se voue à en répéter l'inépuisable manquement<sup>357</sup>.

Dans le texte de 1993, le sujet est plus que jamais seul avec la conscience et les affects qui ont fait l'écriture de l'œuvre. La Deuxième Guerre, de plus en plus lointaine dans le temps, semble toujours être au présent un représentant hyperbolique de ce qui est (re)vécu dans la solitude :

Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi. (É : 37)

Dans le désir de dire l'origine de l'écriture, les images cherchent à traduire la singularité de l'expérience. Selon Dominique Denes, cela va assez loin chez Duras :

<sup>356</sup> Bernard Alazet, « L'embrasement, les cendres », dans *Revue des Sciences Humaines*, no 204, octobre-décembre, 1986, p. 148 et 154.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 154.



Mais il semble que le potentiel de douleur qui caractérise l'auteur requiert le politique et l'Histoire pour s'exprimer pleinement. En effet, tous deux fournissent à sa sensibilité les principales émotions qui la font écrire : la révolte devant l'injustice sociale, l'horreur des camps, la peur de l'oppression, la haine du bourreau, la sympathie envers la victime, la flambée d'espoir ou l'accablement du désespoir. Or, chez Marguerite Duras, l'émotion a un véritable statut scriptural. C'est elle qui permet à la seule profération de l'être aimé [...] de tenir lieu de texte littéraire. Et l'écriture durassienne a trouvé son gisement d'émotions dans les grands drames et les principales luttes qui ont marqué notre siècle. Plus encore : en dépit des réticences qui s'imposent à l'imaginer, il me semble percevoir dans l'œuvre récente une certaine nostalgie de l'écrivain envers les grands foyers de douleur du passé. Comme Sabana qui crie qu'elle veut les chambres à gaz ou Théodora Kats rivée au quai dans l'attente des trains de la mort, la romancière semble « regretter » le temps de l'horrible douleur, celle des camps dont elle a fait « son » émotion. Comme si elle avait besoin de se ressourcer à l'horreur et au cri pour que l'écriture s'opère à nouveau, elle revient au martyr juif, « juif, comme l'écrit »<sup>358</sup>.

Le « je » s'énonce donc dans une solitude, vis-à-vis d'un *monde extérieur* qui demeure hostile. Déjà en 1981, pour l'auteure, le monde en soi est « un ratage assez impressionnant » devant lequel elle dit : « Je ne crois plus à rien du tout, seulement à l'individu et à sa propre survie, à sa propre liberté, à sa propre sauvegarde, et à sa propre grâce, à sa propre immensité »<sup>359</sup>. » Au sujet de Dieu, ce qu'elle dit au même moment va dans le même sens :

Non. Il n'en fait pas partie. C'est l'homme qui le fait. L'homme est Dieu puisqu'il fait Dieu. C'est lui qui a inventé le mot. Du moment que le mot est inventé, Dieu existe, mais à cette échelle-là, du mot qui est une échelle immense, qui est la seule, qui est notre seule échelle, ce à partir de quoi le monde se tient, se soude<sup>360</sup>.

C'est au cœur de ce monde *désespérant*<sup>361</sup> que le « je » écrit dans une certaine violence « sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi » rappelant

<sup>358</sup> Dominique Denes, *op. cit.*, p. 225-226. Plusieurs ont noté que l'origine de la colère est d'abord et avant tout l'injustice comme le dit Madeleine Borgomano qui souligne que l'œuvre dénonce « non seulement l'histoire individuelle particulièrement révoltante de la mère, mais beaucoup plus largement, tous les méfaits de la colonisation, les plaies du tiers et du quart Monde » (« Oscillation entre les pôles responsabilité/gratuité de la littérature : le cas exemplaire de Marguerite Duras dans *Le Vice-consul* », dans Aleksander Ablamowicz (dir. publ.), *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, p. 206), ce à quoi il faut ajouter toutes les formes de rapport de force, notamment incarnées par les États totalitaires.

<sup>359</sup> Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> *Ibid.* Toujours lors de cette conférence, elle dit aussi que la seule communauté possible, « une nouvelle fraternité », devant le « ratage » du monde est « cette désespérance » lucide loin de « cette espèce d'idéalisme européen des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, 1910, 1920, quand on faisait des

la dame du *Camion* qui l'a « dans le regard » (C : 16). Dans le « lieu » problématique de l'écriture, cette « sauvagerie [...] ancienne comme le temps » (É : 28-29) et qui rappelle « le premier sommeil de l'humanité », Dieu est encore reconnu comme une béance. Même quand il n'est pas nommé, il est cette place vide comme l'air dans la bulle de l'enfance, un vide omniprésent à partir duquel l'écriture opère :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. *Une immensité vide*. Un livre éventuel. *Devant rien*. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. (Je souligne. É : 24)

*Écrire* raconte le fait que l'écriture est chez Duras l'expérience singulière d'une conscience qui se vit d'abord et avant tout dans le corps, corps d'écrit en tension traversé par des affects contradictoires qui vont du plus grand bonheur à la plus intense douleur, à la colère et à la violence de l'envie de tuer, dont la guerre et ses horreurs signent de manière répétitive le néant de Dieu : « J'écris à cause de cette chance que j'ai de me mêler de tout, à tout, cette chance d'être *dans* ce champ de la guerre, *dans* ce théâtre vidé de la guerre, *dans* l'élargissement de cette réflexion » (Je souligne. É : 98). L'écriture naît alors des « lieux » mémoriels difficiles à intégrer parce que demeurant irrécupérables :

La guerre, elle est enfermée dans le tombeau avec les os du corps de cet enfant.

C'est tranquille maintenant. Ce qui est la splendeur centrale, c'est l'idée, l'idée des vingt ans, l'idée du jeu à la guerre, devenue resplendissante. Un cristal.

S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. Mais même si l'écriture est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas. Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous<sup>362</sup>. (É : 97-98)

---

guerres pour sauver l'honneur national ». Dans *Écrire*, le désespoir amène plutôt à la solitude et à une violence qui s'énonce.

<sup>362</sup> Plusieurs ont lu ou voulu lire cette écriture du corps comme étant typiquement « féminine », voire même représentante de l'écriture des femmes (voir par exemple Marcelle Marini, *Territoire du féminin*, Paris, Minuit, 1977, Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publ., 1991 et Stéphanie Anderson *Le Discours féminin de Marguerite Duras : Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995). Alice Delmotte-Halter rappelle ce type de lecture où il est question du « travail du corps, du corps de la femme, mais aussi discours sur

Dans ce passage qui appartient à un court texte intitulé « La mort du jeune aviateur anglais », le propos convoque la mort du personnage comme étant « très loin de l'identité. C'est un mort, une mort de vingt ans qui ira jusqu'à la fin des temps. C'est tout. Le nom, ce n'est plus la peine : c'était un enfant. » (É : 78) Représentation de la victime (non-juive) de la guerre, le jeune aviateur est en lien avec la mort du petit frère adoré de la scène originelle, montrant comment la scène collective devient un lieu d'inscription des affects déterminant le sujet : « Ça me reporte à notre amour aussi. Il y a l'amour du petit frère et il y avait notre amour, à nous, à lui et à moi, un amour très fort, caché, coupable, un amour de tous les instants. Adorable encore après ta mort. Le jeune mort anglais c'était tout le monde et c'était aussi lui seul. C'était tout le monde et lui. » (É : 76) Paulo (le petit frère) est ici le véritable destinataire du texte : « Tu es l'amour de ma vie entière, le gérant de notre colère face à ce frère aîné et cela tout au long de notre enfance, de ton enfance. » (É : 76) L'histoire du jeune aviateur raconte que la guerre « contre les Allemands » (É : 99) tue l'enfant, « *crucifié* à cet arbre » (je souligne), et mène à ces « émotions », tout aussi violentes que la haine, qui passent par le corps : « des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs, qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner. Des colères politiques fortes comme la foi en Dieu. Plus fortes encore que cela. Plus dangereuses parce que sans fin. » (É : 90) Voulant traduire la colère infinie qui est placée sur le même plan que la foi en Dieu, voire sur un plan supérieur, l'écriture devient l'incarnation poétique de l'état d'être *en guerre*. La question de Dieu et du politique semblent cohabiter et faire partie du même « écroulement silencieux du monde » (É : 100), ce que la dame du *Camion* nomme, dans sa lucidité, *la fin du monde* (C : 21). Tout comme c'est le cas de Yann Andréa Steiner, *Écrire* témoigne donc du fait que les émotions et les pulsions qui fragmentent le sujet ne trouvent pas d'apaisement dans les textes de la dernière période<sup>363</sup>.

---

l'intime et le quotidien, écriture courante [qui] semble répondre à ce que B. Didier [*L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981] définit comme caractéristiques de l'écriture-femme. » (*Op. cit.*, p. 133) A. D.-Halter reconnaît néanmoins qu'autre chose est en jeu, que le féminin devient chez Duras une figure, ce qui se rapproche davantage de la lecture que je fais de l'œuvre : « Figure de l'exclusion, la femme devient, comme le Juif, la possibilité aussi de la respiration, de l'invention. Parce que la parole est issue d'un non-lieu, elle est libre. Si Duras ne fait pas de littérature, c'est qu'il n'y a pas de nom non plus pour désigner son activité. » (*Ibid.*, p. 137)

<sup>363</sup> C'est en ce sens que l'œuvre, à la fin, ne « délaisse [pas] les clivages politiques, une forme de pensée manichéenne » pour évoluer « vers la pratique de l'indifférenciation » quant à « l'identité profonde des êtres », contrairement à ce qu'affirme Dominique Denes (*Op. cit.*, p. 196). Sa lecture m'apparaît néanmoins juste quand elle souligne plus tôt dans son essai que Duras « ne parvient pas à

À plusieurs moments, on voit comment les oppositions sont encore fortes (entre les victimes de l'Histoire et les bourreaux). L'écriture est plus que jamais cette conscience devenue corps poétique de la douleur, d'une brisure inhérente au monde :

Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui. C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. C'est la vulgarité massive, désespérante de la société. La douleur, c'est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c'est aussi le plus violent du bonheur. (*É* : 29)

L'épreuve visant à « être plus fort que ce qu'on écrit » consiste à affronter ce qu'est le monde et qui se trouve représenté ici par l'énumération d'éléments qui, à première vue, n'ont rien en commun, mais qui convoquent tous ce qui fait effraction : « les cris des bêtes la nuit » comme de tous, « la vulgarité massive, désespérante de la société », la « douleur », le « Christ », « Moïse », les « pharaons », « tous les juifs », et aussi — et je souligne — « le plus violent du bonheur ». Dans cette énumération, on pourrait penser que la peur (les cris des bêtes) qui remonte à l'enfance est liée au désespoir politique de la vie adulte face à une société « désespérante » (vulgaire, aveugle) et à l'histoire des Juifs<sup>364</sup>. Affect noué à la violence de l'écrit, la douleur est ici représentée par les cris. Elle surgit et s'écrit notamment lorsqu'il est question de l'histoire juive, à cause, peut-être, de ce savoir commun des juifs traités en esclaves autrefois par les pharaons, et qui seront sauvés par Moïse, à cause aussi de la crucifixion de ce Juif que fut le Christ, le fils abandonné par Dieu, tout comme le jeune aviateur « crucifié » à l'arbre, mais il y a aussi douleur face à la « vulgarité désespérante de la société » qui permet en quelque sorte les horreurs et les injustices.

Un autre passage d'*Écrire*, intitulé « Le nombre pur », associe le théologique au politique, suivant la même logique que celle de la dame du Camion qui proclame que « la

---

atteindre l'indifférenciation totale. Tout se passe comme si toutes les tensions s'étaient cristallisées autour de la fracture, à jamais irréductible, causée par la guerre » (*Ibid.*, p.168).

<sup>364</sup> Dans *Les Parleuses*, Duras parle à Xavière Gauthier de ces cris de bêtes qui ont animé sa peur enfant, alors qu'elle allait dans la forêt indochinoise avec son jeune frère : « Et là, j'ai eu les plus grandes peurs de ma vie, parce que mon frère s'arrêtait, il me disait : "Écoute le tigre." On entendait le tigre. [...] Et pour tout te dire, j'ai toujours peur. Je n'ai jamais pu dans ma vie, une fois, faire cinquante mètres dans une forêt, seule, sans être épouvantée. » (*P* : 138-139)



nouvelle situation politique de l'homme » c'est le « [r]apport à Dieu », le « [r]apport au vide » (C : 23). Le « je » cherche ainsi à se faire le porte-voix d'un savoir essentiel :

J'oublie de dire [à propos du mot « pur »] : c'est un des mots sacrés de toutes les sociétés, de toutes les langues, de toutes les responsabilités. Dans le monde entier, il en est ainsi de ce mot-là.

Dès que le Christ est né, il a dû être prononcé quelque part et pour toujours. [...] Je ne suis pas croyante. Je crois seulement à l'existence terrestre de Jésus-Christ. Je crois que c'est vrai. Que le Christ et Jeanne d'Arc, ils ont dû exister : leur martyre jusqu'à ce que s'en suive leur mort. Ça existé aussi. Ces mots-là, ils existent dans le monde entier. [...]

Ces deux-là, Christ et Jeanne d'Arc, ils ont dit la vérité sur ce qu'ils croyaient entendre : la voix du Ciel. Lui, le Christ, a été assassiné comme un déporté politique. Et elle, la sorcière des forêts de Michelet, elle a dû être étripée, brûlée vive. Violée, assassinée<sup>365</sup>. (É : 132-133)

Il y a chez Duras une véritable mise à mal du concept chrétien fondamental de mise à mort pour la libération de l'humanité. Toutefois, comme le fait remarquer Christiane Blot-Labarrère, il est difficile de conclure rapidement à un sens univoque qui enfermerait le sujet dans une posture définitive :

Loin de la foi catholique [...] mais par une lecture très suivie de l'Ancien Testament, elle semble attachée à la pensée hébraïque, à « la force écrasante de l'idée de Dieu » (YV : 162). Du mot on est passé à l'idée sans que la chronologie joue un rôle. Cette idée ne s'associe pas qu'au vide, à l'absence, à un Dieu si caché qu'elle doute sans cesse. Cependant, on lit dans *La pluie d'été*, son œuvre sûrement la plus riche d'enseignement sur la question de Dieu, ce fragment de dialogue : « Dieu serait donc le problème majeur de l'humanité ? — Oui. La seule pensée de l'humanité c'est ce manque à penser là, Dieu. » (PIÉ : 139)

Pensée ou manque déconcertant, contraste poignant entre le sens du sacré, incontestable chez elle, le besoin d'absolu et le constat glacé du mal toujours à l'œuvre dont elle a, enfant, accusé Dieu (YV : 179). De sorte qu'on ne peut trancher. Pas plus qu'elle-même ne l'a fait, il ne faudrait, semble-t-il, ni faire d'elle une chrétienne qui s'ignore, ni l'enfermer dans un athéisme sans concession<sup>366</sup>.

C'est dans la sphère politique et historique que la question de Dieu prend un sens fondamental, c'est là que se révèlent les effets déréalisants où le problème de la croyance (en

<sup>365</sup> En parlant des livres « qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée » (É : 42), le « je » indique ses lectures qui se rapportent à la fois à l'histoire du peuple juif, au Christ et à Jeanne d'Arc : « Michelet et encore Michelet, jusqu'aux larmes. [...] Le texte des textes, c'est l'Ancien Testament. » (É : 43)

<sup>366</sup> En italique dans le texte. C. Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur... », *op. cit.*, p. 35.

un idéal notamment) est central. En effet, le passage précédent révèle que Christ signifie un homme qui, tout comme Jeanne d'Arc, croyait entendre « la voix du Ciel » et qui s'est sacrifié à cause d'une idée, comme c'est le cas pour bien des partis politiques. Dans l'imaginaire du texte, on voit comment les noms deviennent d'abord et avant tout des représentants des martyrs de l'Histoire puisque le Christ, tout comme les Juifs disparus dans les camps, « a été assassiné comme un déporté » et Jeanne d'Arc, en tant que « tête politique égale à celle de Saint-Just » (P : 164), a été « brûlée vive »<sup>367</sup>. Si ce qui relève du domaine théologique me semble être ici explicitement lié au politique, c'est bien dans la mesure où, comme Duras le dit dans *Les Parleuses*, le responsable des atrocités et des martyrs de l'Histoire « c'est un ordre des choses, oui, le responsable, c'est l'humanité qui a laissé faire ça..., mais elle l'a laissé faire comme on dort, comme on vit..., sans savoir que ça se faisait » (P : 177). De cette manière, elle ramène l'idée de Dieu à l'ordre du concret, de l'humain, mais aussi de l'innocence. Encore ici, Hans Jonas tient des propos éclairants lorsqu'il souligne le fait qu'aucun des

miracles salvateurs, pourtant, ne s'est produit ; pendant toutes les années qu'a duré la furie d'Auschwitz, Dieu s'est tu. Les miracles qui se produisirent vinrent seulement des humains [...]. Et moi, je dis maintenant : s'il n'est pas intervenu, ce n'est point parce qu'il ne le voulait pas, mais parce qu'il ne le pouvait pas. Je propose, pour des raisons inspirées par l'expérience contemporaine de façon déterminante, l'idée d'un Dieu qui pour un temps — le temps que dure le processus continué du monde — s'est dépouillé de tout pouvoir d'immixtion dans le cours physique des choses de ce monde ; d'un Dieu qui donc répond au choc des événements mondains contre son être propre, non pas « d'une main forte et d'un bras tendu » — comme nous le récitons tous les ans, nous les juifs, pour commémorer la sortie d'Égypte — mais en poursuivant son but inaccompli avec un mutisme pénétrant<sup>368</sup>.

En ce sens, que Dieu demeure un concept ou qu'il apparaisse comme un nom vide, c'est l'humanité qui est visée, ce que reconnaît aussi Catherine Chalié :

---

<sup>367</sup> Dans *Duras, Dieu et l'écrit*, C. Blot-Labarrère souligne : « De la sorte, à sa façon particulière, cela va sans dire, Marguerite Duras emprunte la voie actuellement suivie par plusieurs historiens. Ceux-ci considèrent Jésus comme un agitateur politique juif, arrêté puis exécuté au début du premier siècle. Ce qui me renforce dans ma conviction. À savoir : admettre l'importance sinon l'influence, grandissante, de la pensée hébraïque au fil des paroles et des écrits de Marguerite Duras. Devançant Marie Vidal, auteur d'un récent ouvrage intitulé *Un juif nommé Jésus*, elle paraît lire le Nouveau Testament à la lumière de la Torah. » (« Dieu, un "mot" chez Marguerite Duras? », dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 185)

<sup>368</sup> Hans Jonas, op. cit., p. 34-35.

Le principe de responsabilité qui, selon Hans Jonas, répond à cette douleur [Auschwitz] se désolidarise en effet de toute thèse réconciliatrice, il affirme simplement qu'il faut vivre et penser avec la certitude de la proximité toujours là du mal et exiger de soi ce qui permet de l'empêcher, non de faire semblant de le réparer lorsqu'il se fait tard et que la plainte a cessé<sup>369</sup>.

Pour Duras, le responsable du martyr humain est l'homme qui continue de croire en une pureté, « cette même pureté [qui] a fait assassiner des millions de juifs » (É : 134), pureté qui côtoie entre autres l'idéologie et la politique totalitaire. Toutefois, c'est aussi au sens où le mot « pur » peut être lu comme un synonyme de « Dieu », « un des mots sacrés de toutes les sociétés, de toutes les langues, de toutes les responsabilités », que le caractère sacré coïncide ici avec une puissance de mort, devient représentant de la destruction de vies humaines, un lieu sanctifié en quelque sorte dont l'intensité se traduit de manière hyperbolique par la mémoire de la Shoah. Dans *Yann Andrea Steiner*, en plus de Theodora Kats et du « lieu juif » (YAS : 15), il y a aussi un passage qui souligne le caractère sacré de la Shoah pour l'éternité et qui réifie ainsi sa puissance d'effraction. Cela concerne l'amour en tant qu'il « peut donc se dire inversement à sa puissance, se retirer de lui-même et se taire plus violemment qu'il ne dirait » (É80 : 98), l'amour lié intrinsèquement à la mort :

Puis l'enfant avait demandé encore pour les Juifs. La jeune fille ne savait pas.

Comme au premier jour la mer porte à la plage les brassées blanches de sa colère, elle les lui ramène comme elle ramènerait un amour passé. Ou les cendres des Juifs calcinés des crématoires allemands jamais oubliés jusqu'à la fin des siècles et des siècles que vivra la Terre. (YAS : 97-98)

Ainsi, le sujet apparaît hanté et déterminé par ces images qui le ramènent toujours inlassablement à ses propres affects qui vont de la douleur à la haine, à la violence « du plus violent du bonheur », et donc au conflit entre l'amour de la victime et la haine vis-à-vis des bourreaux. Les images porteuses d'affect se rejoignent dans l'absolu signifié par la résurgence des faits qui font de l'Histoire une figure devant laquelle le sujet demeure ambivalent et fragmenté. Devant toutes ces morts et l'absence de sens, devant la violence qui provient du dehors, la colère se présente encore ici comme une réponse. Cela conduit Duras à affirmer, dans son désespoir criant et sa haine envers les Allemands, la nécessité de « Staline » ! En effet, celui-ci est mentionné comme ayant « gagné la guerre contre ceux-là,

<sup>369</sup> Catherine Chalier, « Dieu sans puissance », dans *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, op. cit., p. 68-69.



les nazis » (É : 133-134) : « [s]ans lui il aurait fallu tuer les Allemands assassins des juifs, faire ça nous-mêmes, ce qu'ils ont fait eux, les Allemands, le faire d'eux, avec eux » (É : 134), devenir en somme des bourreaux. Dans cette logique, la mort d'une mouche représentant « la mort banale » rejoint « la mort planétaire », (É : 52) :

Maintenant c'est écrit. C'est ce genre de dérapage-là peut-être — je n'aime pas ce mot — très sombre, que l'on risque d'encourir. Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. J'ai pensé aux juifs. J'ai haï l'Allemagne comme aux premiers jours de la guerre, de tout mon corps, de toute ma force. De même que pendant la guerre, à chaque Allemand dans la rue, je pensais à son meurtre par moi opéré, par moi inventé, perfectionné, à ce bonheur colossal d'un corps allemand par moi, tué. (É : 48-50)

#### 4.2.4 La fable des *Yeux bleus cheveux noirs* et de Yann Andréa Steiner

Chez Duras, l'amour rejoint la douleur, affects qui deviendront, chacun, des titres, l'un en 1971 (*L'Amour*) et l'autre en 1985 (*La Douleur*). Dans les récits qui apparaissent à partir des années 80, ces affects donnent leur nom à l'impossible et à la jouissance provoquée par cet impossible. La rencontre de l'autre illumine la séparation fondamentale qui en détermine la force, le sens, à un point où le couple peut tenir lieu de ce qui marque l'Histoire du « corps mort du monde » (É80 : 67)<sup>370</sup>. Les années 80, particulièrement marquées par ce trait, voient apparaître plusieurs textes qui mettent en scène l'impossibilité du rapport à l'autre, théâtralisation du rapport ambivalent et conflictuel que le sujet entretient avec le *monde extérieur*. L'impossibilité de vivre physiquement le désir est la scène absolue de l'amour qui devient le *tout du monde*<sup>371</sup>. Le dernier passage de *La maladie de la mort* souligne le fait que c'est à partir de la perte advenue d'avance que se produisent l'amour et la jouissance, ce qui est douleur : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il ne soit advenu. » (MM : 57) C'est donc la division fondamentale impliquant un rapport reconnu comme problématique qui est ici en cause, origine du désir qui fait violence. *Les Yeux verts* énonce ce constat : « Je voulais vous le dire

<sup>370</sup> Selon Danielle Bajomée, la séparation inévitable est un trait de l'œuvre : « L'œuvre de Duras peut, en première approximation, sembler habitée par l'image douloureuse de l'*arrachement*, par des configurations obsessionnelles, thématiques et métaphoriques qui déterminent une identification possible : l'insistance de la *coupure*. » (En italique dans le texte. *Op. cit.*, p. 11)

<sup>371</sup> « [L]e prototype [du « tout du monde »] apparaît dès 1977, dans *Le Camion*, avec la formulation aphoristique de l'absolu : /Elle dit : tout est dans tout./ Partout/ Tout le temps/ En même temps. [C : 25] » (D. Denes, *op. cit.*, p. 170-171)



à vous, si j'étais jeune, si j'avais dix-huit ans, si je ne connaissais rien encore de la séparation entre les gens et la fixité quasi mathématique de cette séparation entre les gens, je ferais pareillement que maintenant, je ferais les mêmes livres, le même cinéma. » (YV : 33) On retrouve la même idée ailleurs, sur le plan spécifique de la relation entre l'homme et la femme : « Dans l'hétérosexualité il n'y a pas de solution. L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelé qui en fait la grandeur. » (VM : 40) Les années 80 révèlent que l'hétérosexualité, « où il n'y a pas de solution », semble se jouer de manière encore plus radicale dans le lien entre une femme et un homosexuel. L'amour y est absolu parce qu'encore plus près d'une limite infranchissable à cause de la nature des choses, à cause de Dieu, à cause de l'Histoire.

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, la trame de l'histoire personnelle rejoint la scène collective, en devient même la fable, principe d'écriture de *L'Été 80* et de sa reprise dans *Yann Andréa Steiner*. Vers la fin du roman de 1986, l'homme demande à la femme si c'est la chambre qui est cause de l'impossibilité du rapport sexuel. « Non, ce n'est pas la chambre, elle ne le croit pas. C'est Dieu, elle croit. Celui qui fait les camps de concentration, les guerres » et elle précise plus loin que « c'est peut-être la mer qui ne les quitte pas, qui est toujours là avec son bruit » (YB : 133). Selon la même logique, la jeune femme souligne que leur histoire rejoint le collectif, qu'elle déborde, en tant que récit de désir, le champ du sexuel et le champ de la singularité :

Elle le sait : même lorsque ce sera la dernière nuit, ce ne sera pas la peine de le signaler, parce que ce sera le commencement d'une autre histoire, celle de leur séparation.

Il comprend mal ce qu'elle dit, il n'a jamais eu d'histoires que très courtes, sans lendemain. L'histoire du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est la plus longue, à mesure que passe le temps, mais c'est à cause d'elle qui la garde. Elle croit qu'il se trompe, que les histoires se vivent aussi sans qu'on le sache. Qu'ils se tiennent déjà à la fin du monde, là où les destinées s'effacent, où elles ne sont plus ressenties comme personnelles ni même peut-être humaines. Des amours de collectivités, elle dit. Ça serait dû à la nourriture et à l'uniformité du monde. (YB : 98-99)

Ce passage rappelle la séparation qui advient dans l'écriture comme « le commencement d'une autre histoire » au bord de « la fin du monde, là où les destinées s'effacent, où elles ne sont plus ressenties comme personnelles ». Écrire en somme des « amours de collectivité », ce qui est « dû à la nourriture et à l'uniformité du monde », semble caractériser plusieurs

textes de Duras. Dans *Yann Andréa Steiner*, il est question de la fin du monde lorsque la monitrice dit à l'enfant « qu'on écri[t] toujours sur la fin du monde et sur la mort de l'amour [...] que s'il n'y avait ni la mer ni l'amour personne n'écrit des livres » (YAS : 95), comme s'il s'agissait d'une seule et même chose. Quelques pages plus loin, la monitrice parle à l'enfant d'une lecture — qui ne peut que rappeler *Les yeux bleus cheveux noirs*, *La maladie de la mort* ou encore *L'homme atlantique* — de l'écriture en train de se faire : « La mer descendait et la jeune fille a parlé à l'enfant d'une lecture récente, encore brûlante, dont elle ne pouvait pas encore se défaire. Il s'agissait d'un amour qui attendait la mort sans la provoquer, infiniment plus violent que s'il l'eût fait à travers le désir. » (YAS : 97) La mort violente de l'amour devient donc pour le « je » la « fin du monde », sorte d'apocalypse personnelle qui se fait devant la mer.

L'histoire des personnages, dans *Yann Andréa Steiner* comme dans *L'Été 80* et *Les yeux bleus cheveux noirs*, écrit la séparation d'avec le monde. La scène entre la femme et l'homosexuel devient l'histoire d'une ambivalence entre le désir de l'amour absolu — impossible dans une société dont la règle est de « punir les homos et les femmes. » (É80 : 26) — et la violence devant cet impossible : mur, non-sens, injustice. Cette dynamique, le texte *Yann Andréa Steiner* en est certainement l'ultime consécration. La trame de fond de l'histoire entre le « je » et Yann Andréa — qui, par son nom juif « Steiner », rappelle Aurélia ou encore Lol V. « Stein » — se construit à partir des deux motifs liés l'un à l'autre qui hantent Duras à la fin de sa vie : l'amour absolu, impossible, et l'horreur absolue qu'est la Shoah engendrée par les Allemands. Ces « lieux » génèrent encore ici les affects qui occupent l'écriture :

J'ai dit que je ne pouvais rien contre ces pleurs-là. Qu'ils étaient devenus pour moi comme un devoir, une nécessité de ma vie. Que moi je pouvais pleurer de tout mon corps, de toute ma vie, que c'était une chance pour moi que j'avais, que je le savais. Qu'écrire pour moi, c'était comme pleurer. Qu'il n'y avait pas de livre joyeux sans indécence. Que le deuil devrait se porter comme s'il était à lui seul une civilisation, celle de toutes les mémoires de la mort décrétée par les hommes, quelle que soit sa nature, pénitentiaire ou guerrière. (YAS : 33)

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, l'histoire des deux personnages éclaire en quelque sorte la force d'une tension dont la douleur devient l'expression, l'affect suprême qui est aussi jouissance. L'importance de l'intensité de la douleur, dont les pleurs incessants deviennent la

marque, est d'ailleurs soulignée à la toute fin, dans la dernière didascalie de l'histoire théâtralisée :

Elle [la dernière phrase] aurait eu trait à l'émotion que l'on éprouve parfois à reconnaître ce que l'on ne connaît pas encore, à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur<sup>372</sup>. (YB : 151)

La douleur semble donc toujours issue du rapport ambivalent et conflictuel que le sujet entretient d'abord avec *l'autre*, mais aussi avec ce qui relève de l'Autre. C'est la limite, lisible ici par la jouissance sexuelle à laquelle la femme du récit n'a pas accès, qui devient le socle de la douleur, forme d'impensable. La relation ambiguë et étrange entre une femme et un homosexuel dévoile donc à la fois l'importance, mais en même temps le refus radical de la limite. La figure des camps marque la frontière où l'Horreur absolue surgit dans le fil de l'histoire. Toutefois, le fait que le personnage de l'homosexuel soit judaïsé (dans *Yann Andréa Steiner*) soutient l'analyse de Duras selon laquelle l'homosexualité et de la féminité sont deux ennemis du fascisme :

Le parti le plus fort se reconnaît à sa potentialité de mort, sa faculté plus ou moins grande, sa faculté plus ou moins de l'administrer. Ils ont tué des voleurs à la tire, ils tuent des trafiquants de drogue. Et ils tuent des homosexuels. Cela parce qu'en Iran, comme en Russie soviétique, l'aveu de facto de l'homosexualité face à l'opprobre populaire et gouvernementale se pose en équivalence à un acte politique majeur qui a valeur souveraine d'exemple quant à l'expression de toutes les autres libertés de l'être humain, depuis celle du choix de sa spiritualité jusqu'à celle de la conduite de son corps. Il est dans la logique du fascisme de punir les homos et les femmes. (É80 : 26)

La douleur, elle-même d'abord causée par la relation et la séparation des protagonistes, se trouve donc nouée à celle de la mémoire des « camps » et des « guerres », là où l'histoire semble se confondre avec l'Histoire et participe de la fragmentation du sujet. C'est comme si

---

<sup>372</sup> « Si dans la souffrance il y a attente de quelque chose, souffrance de..., dans la douleur il n'y a plus d'espoir car tout est déjà depuis toujours perdu. [...] La douleur est non seulement incommunicable mais elle coupe la communication du sujet avec l'autre et au-delà avec lui-même en le réduisant au silence ou au cri. [...] Cette douleur existentielle témoigne de l'omniprésence d'une absence tapie au fond de nous, un vide innommable qui fait notre « douleur d'exister » (Lacan). La douleur surgit face au Rien signant l'échec de la métaphore d'un vide laissé par un oubli qui semble davantage lié à une destruction qu'à un refoulement, à une catastrophe plus qu'à un traumatisme. » (Suzanne F.-Pestureau, *op. cit.*, p. 108-109) L'Histoire devient un des « lieux » de la « destruction » et de la « catastrophe » pour le sujet, catastrophe au sens de l'ouverture sur une béance innommable que sont les camps, catastrophe qui s'écrit aussi sur une autre scène dans le rapport au maternel et à l'Autre femme raptieuse.

l'intensité vécue par ces personnages trouvait dans le collectif de l'Horreur un point de comparaison sur le plan affectif à la hauteur du sens recherché; scène imaginaire où se refigure l'Histoire. Devant ce qui veut s'écrire, le langage ne peut être qu'impuissant « à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant [son] énormité » (YB : 151) face à la béance sur laquelle bute le sujet, mais qui l'attire comme un gouffre et dont l'œuvre ne cesse de parler.

Par l'histoire de ces deux personnages, *Les yeux bleus cheveux noirs* montre le « fond du théâtre » (YB : 151) à partir duquel se fait l'écriture dans le dernier cycle : « ç'avait été autour de l'idée de ce mur et de la mer que le théâtre avait été construit, afin que la rumeur de la mer, proche ou lointaine, soit toujours présente dans le théâtre. » (YB : 151-152). Le mur « massif, exposé au couchant, face à la mer » est à « l'origine [...] un fort allemand abandonné. Ce mur était défini comme étant indestructible, bien qu'il soit battu par le vent de la mer, jour et nuit, et qu'il subisse de plein fouet les tempêtes les plus fortes. » (YB : 151) L'intrusion, à la fin, de cette référence précise à la figure de l'Allemagne et à la Deuxième Guerre vient éclairer la limite au-delà de laquelle il y a le Mal absolu. Le « mur » du fond de la scène de l'histoire, « indestructible », présente l'impossibilité, le bord, la frontière ultime avant l'impensable. « [B]attu par la mer », il désigne une violence, radicale et inconnue. Plus encore, ce « mur » étant « à l'origine [un] fort allemand » ne désigne plus seulement un mur mais une cavité fermée. Horreur dont on ne peut rien (sa)voir et qui rejoint l'aspect menaçant de la mer qui est du côté de l'Ennemi : sur la scène familiale, le frère aîné. L'horreur, à laquelle répond le désir pour la victime (le petit frère, l'enfant, et le Juif), générée par le frère aîné au sein de l'histoire familiale, et par les nazis au sein de la collectivité lors de la Deuxième Guerre, constitue un point de fuite où se retrouvent tous les plans de l'imaginaire.

#### 4.2.5 *L'Été 80* : écriture politique et politique du sujet

Dans *L'Été 80*, conjoignent l'Histoire, Dieu et l'univers singulier. À partir de la fiction, l'écriture devient explicitement politique en y associant Dieu, le « je » disant ne plus rien savoir « des différences entre Gdansk et Dieu » (*É80* : 96). À l'intérieur du livre, divers événements de l'actualité sont relatés (les événements de Gdansk étant au premier plan et chaque texte initial ayant fait l'objet d'une parution hebdomadaire dans *Libération* durant



l'été 80), mais les fragments plus politiques sont liés par plusieurs trames fictives qui le traversent. Tout d'abord, dans les six premiers chapitres, l'actualité s'enchaîne à une histoire, se déroulant sur la plage durant l'été, d'un enfant en colonie de vacances, d'une monitrice et du « je » témoin de la scène (cette partie du récit est écrite au présent, ce qui n'est pas le cas partout dans le texte). La jeune femme raconte aux enfants une histoire, celle d'un requin et d'un petit garçon nommé David, qui revient à plusieurs moments du livre et devient une allégorie politique. Par des glissements paratactiques, le propos du « je » passe d'un temps de l'Histoire à un autre, puis du plan collectif à l'histoire fictive :

Rappelez-vous l'Allemagne nazie. Pour nos gouverneurs et leur meilleur suppôt, le P.C.F., la fin du monde, c'est la bombe atomique. Pour nous, c'est le règne prospère et définitif de la Russie soviétique sur le continent européen. Pour eux, cela est beaucoup moins grave que de mourir. Pour nous, non. Est-ce qu'il ne faudrait pas le leur faire dire, que nous nous ne l'entendons pas ainsi ? Alors, dit la jeune monitrice, voici l'île équatoriale. Ratekétaboum dépose David sur une plage de l'île. (É80 : 38-39)

La réflexion vise donc principalement à dénoncer le gouvernement et le Parti Communiste français, comparé au régime nazi, puis elle glisse vers le récit de la jeune monitrice, où il est question du requin et de David, par cette phrase qui brouille le lieu de l'énonciation. Le requin qui souhaite dévorer David (« voici que j'ai de nouveau faim, il regarde David avidement », É80 : 39) se présente comme la mise en abyme de la vision politique en correspondance avec une forme d'amour impossible, elle-même mise en scène par la relation entre la monitrice et l'enfant qui rappelle le lien de la femme et de l'homosexuel : « la jeune fille a dit qu'elle préférerait qu'il en soit ainsi entre elle et lui, elle a dit : que ce soit tout à fait impossible, [...] dans cette douleur-là » (É80 : 85). Pour sa part, le lien entre David et le requin radicalise et déplace l'impossibilité. Il s'inscrit dans une logique où la nature de certains (les prédateurs) les séparent des autres (les proies) : « Il dit [...] que son existence est épouvantable, une calamité, qu'il mange son propre volume de nourriture par jour, qu'il n'a pas assez de sa vie pour se garder en vie, qu'il finit par avaler ses propres amis sans s'en apercevoir et ainsi de suite » (É80 : 39). La fable entre l'animal et l'enfant établit le rapport du sujet à une certaine politique qui semble s'appuyer sur des faits cosmiques : le politique tel qu'il est déterminé par les rapports de force incontournables qui proviennent du « marécage gigantesque », où il y a la bulle divine, « puante », « d'un inconnu

matérialiste, d'un *avant-quoi* innocenté<sup>373</sup>. » (P : 239) Les personnages, révélateurs d'un amour impossible venant d'une donnée d'origine (tout comme le fait, inoffensif, que le petit garçon soit né trop tôt par rapport à la monitrice ou que l'homme soit homosexuel), font surgir le spectre du Mal radical : « Le parti le plus fort se reconnaît à sa potentialité de mort, sa faculté plus ou moins grande de l'administrer. » (É80 : 26) Le requin se fait la voix représentée et consciente de celui (ceux) qui donne(nt) la mort, de celui (ceux) qui ne peu(ven)t s'empêcher d'anéantir son (leur) prochain, comme s'il en allait d'une loi de la nature comme de la civilisation.

Au sein de la réflexion politique, il est question de la grève des ouvriers de Gdansk contre le géant Soviétique, qui se déroule durant l'été et qui ramène par moments le « je » en arrière, notamment à la Deuxième Guerre. Cet événement de l'actualité devient dans le texte une scène où le nom Gdansk se présente à son tour comme un des signifiants de l'Histoire<sup>374</sup>. Sur le plan de l'actualité, Gdansk concerne une « grève calme des ouvriers du chantier naval » (É80 : 53) d'une ville de Pologne sous l'emprise soviétique à l'époque. Elle devient le signifiant de certains effets de l'Histoire, là où la révolution demeure encore possible contre le géant totalitaire. Le totalitarisme, c'est entre autres l'Histoire européenne perçue comme un éternel rapport de forces qui détermine la nature profonde des faits historiques, où la violence règne en maître :

---

<sup>373</sup> Il faut aussi voir la violence naturelle et prédatrice du chat dans « Aurélia Steiner » (Paris) qui attaque et mange une mouche (toujours la même ?) dans une jouissance décrite par le regard du texte : « *Le chat regarde la ronde infernale du corps mutilé de la mouche. L'enfant écoute de nouveau le volume d'air au-dessus de la forêt. Le chat se décide, il penche sa tête avec délicatesse, sans goinfre, il prend la mouche dans sa bouche, il fait des mouvements de mastication large, démesurés, ridicules — la mouche est si petite qu'il n'arrive pas à la sentir sous sa dent — et dans un déclic, il l'avale.* » (En italique dans le texte. NaN : 164)

<sup>374</sup> Dominique Denes souligne à juste titre que « [d]ans l'observation initiale du réel qui visait l'histoire du monde, du lointain au proche, du collectif au particulier, une sélection s'est opérée en fonction de critères personnels ; la grève de Gdansk a été retenue, puis associée à d'autres éléments observés ou fantasmatiques ; le nom le Gdansk est, à la fin du texte, tout à la fois un nom réel et un mot durassien. Il a gagné en densité poétique ce qu'il a perdu en réalisme. Il rejoint l'onomastique de la totalité où figurent déjà d'autres lieux confondus avec des personnages et des événements, comme Hiroshima, Nevers, ou encore Césarée » (*Op. cit.*, p. 210).

La brume recouvre la totalité du ciel, elle est d'une épaisseur insondable, vaste comme l'Europe, arrêtée. C'est le 13 juillet. Les sportifs français vont participer aux Jeux olympiques de Moscou. [...] Je vois que le crime politique est toujours fasciste, que lorsque la gauche tue elle dialogue avec le fascisme et avec personne d'autre, absolument personne d'autre, que la liquidation de la vie est un jeu fasciste comme le tir aux pigeons et que cela se passe entre eux, entre tueurs. Je vois que le crime quel qu'il soit relève de *la bêtise essentielle du monde, celle de la force*, de l'arme, et que la majeure partie des peuples craignent et révèrent cette bêtise comme le pouvoir même. Que la honte c'est ça. (Je souligne. *É80* : 15-16)

Dans ce texte, les Jeux Olympiques de Moscou à l'été 1980 permettent d'associer le régime soviétique et l'ancien régime nazi, mais aussi l'image médiatique, du côté de la force totalitaire et l'horreur qui lui est sous-jacente :

Les Jeux Olympiques se terminent comme une mascarade sanglante, la grande parade finale, Interville — Broadway, majorettes en moins — fait éatement d'une richesse inépuisable en chair humaine. Les images vivantes de la clôture des J.O. rappellent les ensembles mussoliniens et hitlériens des J.O. de Munich en 1936, la masse humaine est déjà celle des bilans de guerre, des goulags. On comprendra dans quelques années qu'on a vécu en août 80 le Munich de septembre 38. Les Jeux de Moscou ont consacré la cession de l'Afghanistan aux Soviétiques comme l'entrevue de Munich a imposé aux tchèques de donner la province sudète à Hitler. De même, la similitude est décidément atroce, elle consacrait l'Anschluss de mars 38 et le meurtre de Schuschnigg. C'est aussi la caution des J.O., cette occupation par les J.O. de l'espace télévisé, qui vient de permettre à la Russie soviétique, en faisant grand bruit du fait qu'elle retirait ses troupes et ses chars de l'Allemagne de l'Est, d'en remettre d'autres plus nombreux et plus modernes, mille nouveaux chars de type actuel, non seulement en Allemagne de l'Est mais en Pologne et en Tchécoslovaquie. On ne peut pas s'empêcher de penser qu'il y a là de la part de l'Europe comme un acquiescement à la solution criminelle de l'histoire, une façon de finir. (*É80* : 37-38)

En revenant sur la « bêtise » de la « force » dont les camps de concentration et d'extermination, « la masse humaine [...] des bilans de guerre, des goulags » (*É80* : 37) apparaissent comme l'effet réel le plus insoutenable pour la pensée, *L'Été 80* nomme concrètement « l'intolérable du monde » (*C* : 107), ce qui fait du *monde extérieur* un « corps mort » (*É80* : 67), un monde avec lequel le sujet ne peut totalement se réconcilier, se reconnaître et qui l'amène à se mettre à l'avant-plan de l'écriture. Ainsi, en tant que voix, le sujet s'approprie les événements de manière singulière, se pose *en équivalence face à Dieu* et il le fait contre le totalitarisme politique, sa force destructrice et meurtrière, contre l'injustice qu'il provoque et qui fait l'insoutenable de l'Histoire. La hargne contre le totalitarisme quel

qu'il soit (idéologique, politique, discursif) s'énonce dans la présentation de *La vie matérielle* :

*Donc aucun des textes n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. Le livre ne représente tout au plus que ce que j'en pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc il représente aussi ce que je pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie. (En italique dans le texte. VM : 7)*

Ce qui fait de *L'Été 80* une écriture politique finit par devenir une véritable politique du sujet qui se place à l'avant-scène, qui devient le seul « lieu » où peuvent se dire les faits, faits qui sont modelés et souvent remodelés dans l'œuvre jusqu'à confondre le lecteur qui chercherait chez Duras un sens définitif. Devant la grève des ouvriers de Gdansk, la véritable politique demeure la solitude qui s'énonce, qui fait l'écriture, où l'Histoire est refigurée par l'imaginaire :

[t]out à coup la vérité éclate : presque personne n'est encore capable de ressentir le bonheur de ce qui se passe à Gdansk. *Je suis seule, et dans ce bonheur.* Je suis dans une solitude que je reconnais, qu'entre toutes nous reconnaissons, sans recours aucun désormais, irrémédiable, la solitude politique. [...] Les gens ne savent plus voir le bonheur qu'est Gdansk parce qu'il est de nature révolutionnaire et que la pensée révolutionnaire a quitté les gens. (Je souligne. *É80* : 60)

Le sujet s'approprie l'événement et révèle que la seule politique, celle de son écriture et de sa pensée, est un perpétuel mouvement « révolutionnaire ». L'écriture fragmentaire actualise ce mouvement et les tensions de ce que, à tort, on pourrait classer soit du côté de la pensée, soit celui de l'affectif, ces deux plans devenant une seule et même chose. Tout juste après ce passage, au tout début du septième chapitre, surgit une adresse directe à l'autre dans le récit, au destinataire du texte, et ramène le propos de l'extérieur à l'intérieur de la chambre d'où parle la narratrice. Son apparition soudaine ramène l'autre au cœur de l'écriture, l'objet d'amour (et de haine) qui est une limite au moi qui s'énonce. La scène intime de la séparation se noue à la dimension politique et à l'Histoire, à la manière de deux vases communicants. Dans son rapport à l'autre, le sujet devient à la fois Aurélia Steiner et la monitrice qui aime l'enfant d'un amour impossible :



Il y a un an, je vous envoyais les lettres d'Aurélia Steiner. Je vous ai écrit ici de Melbourne, de Vancouver, de Paris. D'ici, au-dessus de la mer, de cette chambre qui maintenant vous ressemble. Cette nuit, je vous revois, vous que je ne connaissais pas, à cause des nouvelles de la Pologne et de la faim qui me laissent, oui, vous voyez, qui me laissent à moi-même abandonnée. Cette chambre aurait pu être le lieu où nous nous serions aimés, elle est donc ce lieu-là, de notre amour. Je me devais de vous le dire une fois, sur vous et sur moi je ne peux pas me tromper. [...] Après, j'ai écrit d'autres lettres pour vous entendre parler d'elle [Aurélia Steiner], de moi qui la recèle et qui vous la livre comme je l'aurais fait de moi-même dans la folie meurtrière qui nous aurait unis. De même je vous donne Gdansk. De même je vous ai donné les continents juifs, Aurélia, de même je vous aurais donné mon propre corps, je vous donne Gdansk. Comme Aurélia, je ne peux pas garder Gdansk pour moi seule, comme j'écris Aurélia j'écris les mots de Gdansk, et comme Aurélia je dois vous adresser Gdansk au sortir de moi. La voici entre nous, entre nos corps contenue. Regardez-la. Elle est illuminante comme le désir, elle sort de l'épaisseur des ténèbres, elle est à nous. Regardez cet éclatement de l'esprit face à la mort généralisée du prolétariat, à son assassinat, comme elle nous est proche, comme elle nous a toujours été proche, autant que la vie même. [...] La douleur qui a été la nôtre, la voici donc ici éclairément totalement nouveau de la conjecture politique. Elle est telle un phare qui éclairerait la grande décharge *nauséabonde* du socialisme européen. Que les autres se taisent. Gdansk, c'est nous. Et c'est le réel. (Je souligne. *É80* : 63-65)

Dans *Yann Andréa Steiner*, le désir interdit entre l'enfant et sa monitrice, tous les deux juifs, devient l'occasion d'une projection de l'histoire politique, « seule alternative au pouvoir », « perte politique, perte du monde, perte d'identification<sup>375</sup> », où s'inscrit la mémoire de l'Histoire : « Et je les ai ramenés [Samuel Steiner et Johanna Goldberg, l'enfant et la monitrice] comme je le fais de vous, de la mer et du vent, je les ai enfermés dans cette chambre noire égarée au-dessus du temps. Celle que j'appelle La Chambre des Juifs. Ma chambre. Et celle de Yann Andréa Steiner. » (*YAS* : 98) Samuel Steiner, l'enfant, se confond avec Yann Andréa du même nom, c'est-à-dire « quelqu'un de très douloureux, très intelligent, très silencieux, très enfantin », dit Duras, en ajoutant : « aussi il aurait pu être juif et je l'ai fait juif. Je l'ai naturellement associé à Steiner. C'est un mot clé, un mot qui est à moi<sup>376</sup>. » Le sens de la relation de désir pour le moins limite entre l'enfant de six ans (Samuel Steiner) et la monitrice (Johanna Goldberg) dans ce texte devient plus clair, et « l'indifférenciation » est l'expression d'un désir, lui aussi de nature révolutionnaire, qui cherche à rompre avec les catégories habituelles : « Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant, je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent, je ne

<sup>375</sup> Alice Delmote-Halter, *op. cit.*, p. 172.

<sup>376</sup> Entrevue à *France soir*, 25 juin 1992.

connais plus que le regard pareil vers cette ligne toujours incertaine où vous allez droit mourir avant de revenir et voir. » (É80 : 96) La trame principale de l'écriture est donc ce désir scellé par un manque qui fait vouloir, où Gdansk et Aurélia sont les objets aimés, tout comme le « vous » qui remplit la chambre : « Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les *états d'absence* que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour consigner le désert par lui laissé. [...] Je parle du deuil entier des juifs portés par elle [Aurélia] comme son propre nom. » (É80 : 67)

Autant, pourrait-on dire, *L'Été 80* est une dénonciation d'une certaine politique et de certains faits politiques, de cette « pensée révolutionnaire [qui] a quitté les gens » (É80 : 60), autant ce texte apparaît donc, étrangement et simultanément, un appel, un cri de désir pour ce « vous », d'un corps traversé par le réel. Le désir y devient la politique du sujet, ce que confirme douze ans plus tard *Yann Andréa Steiner*. À ce « vous » — mais quel est son véritable référent, au-delà du nom Yann Andréa, sinon celui de l'Autre qui porte d'autres noms dans l'œuvre? — tout est légué, abandonné, donné, l'écriture et le corps confondus, les « lieux » fondateurs cristallisés par deux noms, Aurélia Steiner et Gdansk, le « vous » devenant le monde lui-même présent dans l'intériorité de la chambre. C'est donc dans le désir, sa « folie meurtrière », que s'inscrit la force vive du scriptural où il y a ces deux images « révolutionnaires », révolte contre ce qui pousse au deuil et en même temps l'empêche, deux images qui n'en font qu'une, tombe vivace « entre [eux], entre [leurs] corps contenue », « illuminante comme le désir ». La narratrice demande à son destinataire, l'homme et le monde à qui s'adressent les textes, de regarder les événements sur la scène où Gdansk signifie « la mort généralisée du prolétariat », « son assassinat », mais comme un fait qui leur est « proche ». La proximité énigmatique avec les événements de Gdansk pourrait signifier, peut-être, l'impossibilité essentielle du rapport du sujet à l'homme et au monde qui en fait à la fois le désir et la jouissance. Cela relance l'écriture, son mouvement, à la manière de la mer qui se présente, de la même façon que dans *Les yeux bleux cheveux noirs* et *Yann Andréa Steiner*, comme l'horizon du texte.

À un certain moment, le « je » s'approprie Gdansk pour signifier l'état de deuil dans lequel il est enfermé par rapport au « vous » comme vis-à-vis du monde, deuil dont la douleur éclaire « la grande décharge nauséabonde du socialisme européen » comme un « phare »<sup>377</sup>. Après l'apparition du destinataire, à un certain moment où l'événement révolutionnaire de Gdansk semble possible, le « je » remet sa politique à l'avant plan, celle de « l'essentiel indéfinissable », écriture poétique et singulière de l'Histoire :

C'est au milieu du jour de ce samedi d'août que la nouvelle est arrivée. Oui, Gdansk. Acceptée. La Chose aurait été signée. [...] Tout le monde en parle croyant être clair et tout à coup voici que cette clarté m'éloigne d'eux, si grande soit-elle, si judicieuse, si logique, si convaincante soit-elle, elle me rend à Gdansk comme à la patrie du silence. Parce que je crois que Gdansk c'est le silence qui est fait sur l'essentiel indéfinissable de ce qui a été tenté d'être défini, de ce qui a été pulvérisé, émietté, séparé, oui, c'est le mot qui couvait, séparé par la parole. Je crois que Gdansk porte avant tout sur le silence, que le silence est le contenant du tout de Gdansk, sa miraculeuse nouveauté. J'avais parlé dans le détail de chacune des revendications de Gdansk et je viens de jeter ce que j'avais écrit. Gdansk est déjà dans l'avenir. Et même si elle échoue et qu'on la massacre, et que coule son sang, elle aura lieu, elle est indéfaisable, monolithique et dans le même temps accessible à tous, absolument à tous ceux qui voient. L'exigence de Gdansk se trouve être dans une telle coïncidence avec l'exigence fondamentale de l'homme qu'elle en redonne comme un nouveau savoir mais, de même qu'elle, celui-ci est indéfaisable, et clair. La foudre est dans la conscience, elle n'est plus dans la forêt. Nous pensions ne plus apprendre rien. Et voici que nous avons ce que nous croyions ne pas savoir. Car voir Gdansk, c'est connaître ça. Essayons d'approcher cette armée désarmée, calme et seule, celle de l'Histoire. Essayons de nous en approcher de la seule façon possible, en évitant l'insanité de la théorie, je parle de l'imaginaire. Je me parle comme s'il était possible de leur parler, et je me réponds comme s'il était

<sup>377</sup> Le rapport qu'entretient le sujet-Duras avec le traitement qui a été fait du communisme par certains partis dont le P.C.F. est assurément aussi problématique : « J'ai été une militante pendant sept ans au Parti communiste français et j'ai été portée par lui, comme je l'ai été dans le mariage et dans ma famille. Je l'ai dit ça. Et je ne connais rien de plus affreux, de plus faux que cette position. Quelle que soit la motivation du militantisme, le militantisme est une aberration. Je vois dans quelle situation se trouvent, par exemple, les militants du Parti communiste français : dans une obéissance totale, dans une dégradation du sens de la liberté, du raisonnement et de l'intelligence, qui est affreuse. » (Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 35) C. Blot-Labarrère note que « [s]on passage au Parti n'a [...] pas entamé mais renforcé sa conviction : "Je sais qu'il n'y a pas d'autre voie que le communisme"<sup>10</sup> [Marguerite Duras/Jacques Rivette et Jean Narboni, dans *Les Cahiers du cinéma*, no 217, nov. 1969]. [...] En insistant sur la part du seul individu dans la mise en œuvre de cette connaissance, l'écrivain se préserve alors du danger du totalitarisme. En montrant comment cette part ne se réduit pas à un savoir inné, mal défini, elle écarte ceux de l'idéalisme. Attachée aux ressources de sa subjectivité, elle ajuste son expérience personnelle à l'expérience du communisme parce que celle-ci est "l'expérience même. Celle de l'amour"<sup>10</sup> [Ibid.] Mais *Le Camion* invite à nuancer les certitudes : "Puis c'est la dégradation totale de cet amour" (C : 120). » (« Paroles d'auteur... », *op. cit.*, p. 16) Le rapport au communisme rappelle aussi celui du sujet avec la figure maternelle qui est à l'origine d'un espoir (d'être aimée, d'être vue par elle) toujours déçu, continuellement renouvelé.

possible qu'ils me répondent. Et tout ceci est inventé, et tout ceci peut-être nié, et dans la syntaxe et dans la teneur du vocabulaire. (É80 : 73-74)

À « l'insanité de la théorie<sup>378</sup> » s'oppose « l'imaginaire » en tant que « patrie du silence » qui est « indéfaisable », « monolithique », et accessible à « tous ceux qui voient », l'imaginaire comme pouvant tenter de rendre « l'essentiel indéfinissable ». Gdansk se confond aussi avec cet amour « non démantelé par le choix de [leur] histoire » (É80 : 88) liant la chambre et l'actualité, comme si Gdansk signifiait aussi l'impossibilité de leur rapport et l'essentiel qui ne se dit pas. « Marguerite Duras pose donc comme principe quasi politique l'équivalence de l'amour et du désir<sup>379</sup> ». Le couple impossible créé par le « je » et le « vous » devient ainsi le théâtre d'une politique singulière, la seule devant laquelle les autres doivent se *taire*, ce couple incarnant le *tout du monde* pris entre l'abîme et le sublime : « Gdansk, c'est nous. Et c'est le réel » (É80 : 65). À eux seuls, elle, l'écrivain-monitrice, et lui, le jeune homme-enfant, eux qui sont liés par l'impossible, illuminants comme la lumière de la genèse de l'enfance, ils irradiant la scène qui confond leur histoire et la Grande. La véritable politique du texte (et de l'œuvre, peut-être) apparaît donc comme un deuil infini qui s'écrit et se réécrit. L'objet est ce « vous » et le déborde pour devenir à la fois le monde, la mère, bref tout ce qui constitue l'Autre de l'œuvre : « Je crois qu'il n'y a rien de plus pessimiste que Gdansk. Sauf cet amour que j'ai pour vous et *dont je sais qu'il est illusoire* et qu'à travers l'apparente préférence que je vous porte je n'aime rien que l'amour même non démantelé par le choix de notre histoire. » (Je souligne. É80 : 88)

#### 4.2.6 *La Douleur et L'Amant* : horreur de l'Histoire et violence

Dans la même période, paraît en 1985 un autre texte qui se présente comme le récit de l'expérience douloureuse de la guerre, ce qui déplace la scène dont on vient de parler. *La*

---

<sup>378</sup> « Ainsi s'opère le traitement du politique par le mythe, et, avec lui, l'accès au sens profond de l'Histoire à partir de l'histoire d'une douleur individuelle. [...] Moins cartésienne qu'intuitive, proche en cela de Proust et des surréalistes, Marguerite Duras fait peu de cas de la réflexion et de l'intellectualisation, leur préférant l'étape antérieure, qui se situe aux marges de l'inconscient, celle du frémissement de la conscience ou d'une révélation intérieure. » (Dominique Denes, *op. cit.*, p. 30-31) Néanmoins, il faudrait relativiser ce « peu de cas ». En tout cas, le rapport au langage se comprend dans ce sens : « Analysant comment se produit un texte, elle déclare que "le mot compte plus que la syntaxe", et qu'elle cède généralement à une pulsion, celle d'un "rejet violent de la syntaxe"[P : 11-12] La syntaxe est à la phrase ce que la loi est à l'ordre social. » (*Ibid.*, p. 154)

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 147.



*Douleur* réunit des manuscrits écrits durant ou autour de la période de l'Occupation, celle d'« un temps sans devenir, sans aménagement, piétinant, sans illusion de progrès, d'éternel, de sens » qui ne devrait d'ailleurs être vécue que par « [l]e judaïsme » (É80 : 55). Les manuscrits de *La Douleur* font l'objet d'un texte constitué de récits racontant les événements où se fictionnalise l'expérience de la Résistance, de l'attente du mari déporté à Buchenwald et à Dachau et de la Libération. Néanmoins, tout comme l'évoque le titre, le texte ne s'inscrit pas dans une trame qui serait politique au premier plan comme le sont d'autres textes pararomanesques publiés dans *Outside* ou dans *Le Monde extérieur*<sup>380</sup>. Dans le récit « La douleur » s'inscrit le désir d'écrire l'expérience douloureuse et subjective de certains événements collectifs qui ont tout particulièrement touché la France durant la Guerre, mais surtout la singularité de l'amour pour Robert L. qui le rapproche de la figure du Juif sur la scène historique et du petit frère sur la scène originaire : « Robert Antelme synthétise la condition juive. Pour avoir connu aussi "le point culminant de l'horreur de l'humanité" [*Œuvres cinématographiques*, livret : 58], il devient la figure emblématique du Juif<sup>381</sup>. » Avant de devenir livre, les carnets écrits pendant la guerre ont été retrouvés avant les années 80 et ont fait l'objet de la publication du court texte, « Pas mort en déportation », dans la revue *Sorcières* en 1976, repris dans *Outside* en 1984<sup>382</sup>. Or, dans *La Douleur*, le « je » dit ne pas se souvenir de les avoir écrits :

*Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.*

*Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce journal. Quand l'aurai-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien.*

*Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.*

*Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. [...]*

*La Douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée*

<sup>380</sup> Dans *Outside*, au sujet du petit extrait que l'on retrouve dans *La Douleur*, Duras dit : « Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. Ce qu'un homme peut devenir, ce qu'on peut lui faire subir. Et la permanence de l'amour qu'on peut lui porter. C'était ici le cas. » (O : 361)

<sup>381</sup> Dominique Denes, *Op cit.*, p. 187.

<sup>382</sup> Dans les dernières années, les *Cahiers de la guerre et autres textes* (Paris, P.O.L./Imec, 2006) ont été publiés.

*devant le désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (En italique dans le texte. D : 10)*

Le blanc de mémoire, l'oubli du moment de l'écriture, est-ce l'inscription du rapt de cette histoire qui la relie à l'expérience? Dans son détail du quotidien de l'attente, par la répétition, le calme perceptible de la narration côtoie des instants de folie, de confusion :

Et tout à coup la certitude, la certitude en rafale : il est mort. Mort. Mort. Le vingt et un avril, mort le vingt et un avril. Je m'étais levée et j'étais allée au milieu de la chambre. C'était arrivé en une seconde. Plus de battement aux tempes. Ce n'est plus ça. Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. L'horreur monte lentement dans une inondation, je me noie. Je n'attends plus tellement j'ai peur. C'est fini, c'est fini ? Où es-tu ? Comment savoir ? Je ne sais pas où il se trouve. Je ne sais plus où je suis. Je ne sais pas où nous nous trouvons. Quel est le nom de cet endroit-ci ? Qu'est-ce que c'est que cet endroit ? Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire ? De quoi s'agit-il ? Qui c'est ça, Robert L. ? Plus de douleur, je suis sur le point de comprendre qu'il n'y a plus rien de commun entre cet homme et moi. (D : 46)

La douleur semble provenir de la certitude, imaginée, appréhendée, de la mort de Robert L., et donc d'une séparation définitive. L'idée pousse la narratrice à décrire des effets qui rappellent la désubjectivation racontée dans certains romans dont *La vie tranquille* et qui s'énonce ici de manière tout aussi explicite : « Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. » Au cœur de l'idée de la mort, le « je » donne l'impression de se retrouver aux confins du réel innommable parce que coupé à jamais de l'être aimé. La séparation par la mort dont il est question convoque bien entendu directement les événements entourant la découverte des camps. Inscrite dans le corps des survivants, la mort révèle comment l'Histoire coïncide avec un *lieu d'arrachement*, l'inscription mortifère du réel.

Le « chiffre énorme des morts » (YV : 41) rejoint le travail de la mort dans le corps de Robert L. au retour de la déportation, elle le radicalise en quelque sorte. L'ampleur collective rejoint plus que jamais ici le creuset du singulier. Dans *L'Été 80*, la déréalisation perçue d'abord sur le corps d'Ougandais rappelle ce moment de « La douleur » :

Certes, ceux-ci sont très éloignés déjà dans le voyage de la faim mais nous les reconnaissons encore, nous avons l'expérience de cette donnée, nous avons vu le Vietnam, les camps nazis, je l'ai regardée dans ma chambre à Paris pendant dix-sept jours d'agonie. [...] Dans le sac de la peau le même squelette, les mêmes mains, le même visage, plus rien que ce résidu dernier dans son abstraction la plus avancée, la vie. [...] Au retour des camps de concentration, de même, je ne pensais rien. Si je pense quelque chose, j'ignore quoi, je suis incapable de l'énoncer. Je vois. (*É80* : 44-46)

Dans « La douleur », la cohabitation avec le corps revenu des camps mène le sujet aux limites de lui-même. Il énonce l'ampleur du désastre où le monde bascule dans l'inhumain. Le réel apparaît au cœur même de ce que le corps singulier de Robert L. rejette, c'est-à-dire la merde :

Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le *séparait* de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des SS. [...] Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre [...]. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais. (C'est moi qui souligne. *D* : 69)

La « merde » rappelle le marécage qu'est le monde aux yeux de Duras : elle « ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage » (*D* : 69) et elle a une odeur comparée à ce qui provient de l'anonyme, de la nature, de la forêt, « celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais » (*D* : 69). La merde dite « inhumaine » ne renvoie à rien de connu et à quelque chose d'obscène<sup>383</sup> : « Évidemment il avait fouillé les poubelles pour manger, il avait mangé des herbes, il avait bu de l'eau des machines, mais ça n'expliquait pas. Devant la chose inconnue on cherchait des explications. » (*D* : 70) Comme dans l'attente des survivants après « la découverte des charniers allemands des camps de concentration » (*YV* : 40), la parole semble manquer face à l'horreur et le corps qui en est porteur obsède. La répétition, cinq fois sur deux pages, du temps que va durer « l'aspect de cette merde » (« Dix-sept jours »), constitue d'ailleurs une marque de cette obsession, martèle et scande le récit du souvenir. L'horreur que dégage le corps et qui fait effraction dans l'expérience et dans le récit sépare définitivement le sujet du monde, de ce qui appartient au collectif et à l'Histoire, le « nouveau visage de la mort organisée, rationalisée » (*D* : 60),

<sup>383</sup> Voir Alice Delmotte-Halter, *op. cit.*, p. 64.



l'entraînant dans une inévitable solitude. Pourtant, jusqu'à la fin, le sujet ne peut complètement se séparer de ce monde comme de l'objet d'amour qu'est Robert L.

La douleur comme point de butée n'apparaît pas strictement dans une confrontation avec la violence des événements de la guerre où Robert L. devient le représentant des millions de victimes. En effet, comme dans les autres textes où surgit l'Histoire, elle fait aussi entendre l'archaïque qui habite de manière dynamique le sujet. La douleur est un des affects du rapport à l'Autre à partir duquel se produit l'acte d'écrire et noue entre eux *La Douleur* à *L'Amant* et, bien avant, au *Barrage contre le pacifique*, à *La vie tranquille*, aux *Impudents*. L'Horreur provenant des événements de l'Histoire a le visage de la violence et il fait violence au sujet dans l'histoire singulière de l'attente de Robert L. Cela apparaît également comme un principe fondateur au sein de la famille où le frère aîné dicte la loi et où la mère est à la fois complice et prise elle-même dans sa propre violence<sup>384</sup>. Si l'objet maternel est, comme on le sait, à la fois aimé et haï (« la saleté, ma mère, mon amour », *A* : 31), le rapport du sujet à l'Histoire comme au monde, à travers l'expérience des événements, le conduit à cette même dualité. C'est par le lien à Robert L. et l'idée de l'Allemagne nazie que le « je » dans « La douleur » se trouve pris dans ces affects contradictoires qui sont particulièrement à l'œuvre dans le récit familial, cette « histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout [son] entendement, qui [lui] est encore inaccessible, cachée au plus profond de [sa] chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. » (*A* : 34) On le voit, la narratrice vacille entre deux forces qui l'habitent, deux sentiments apparaissant indissociables et qui génèrent une certaine violence. L'intrication des affects marque d'une autre manière le point

---

<sup>384</sup> Dominique Denes a reconnu la filiation entre ces deux scènes dans son étude, dans une partie intitulée « Les figures du Bien et du Mal » (*Op. cit.*, p. 187-196) qui est fort éclairante. C'est la conclusion ici qui me semble encore une fois poser problème comme toute la thèse de l'indifférenciation menant à une forme de résolution : « Néanmoins, à l'exception des nazis et du frère aîné, à jamais exclus et haïs, il semble que l'œuvre littéraire de Marguerite Duras tende de plus en plus à exprimer les points communs entre des êtres que leur classe et leurs rôles sociaux opposent pourtant. » (*Ibid.*, p.196) Il me semble que c'est plutôt la tension fragmentant le sujet qui s'exprime, tension qui, se jouant à la fois au plan politique et érotique, ne sera pas résolue, ce que révèlent entre autres Yann Andréa Steiner en 1992 et *Écrire* en 1993 qui parlent toujours de la douleur à cause des nazis et des Juifs. L'indifférenciation, s'il y en a une, me semble exprimer la coexistence de deux pôles qui habitent le sujet et le définissent et dont la figure du bourreau et de la victime sur la scène historique comme sur la scène familiale sont des représentants.



de suture entre l'histoire singulière et l'Histoire collective puisque, en effet, « l'amour-douleur qu'elle porte à Robert<sup>385</sup> » comme aux Juifs se trouve intimement liée à la haine pour l'Ennemi que représente dans ce contexte l'Allemand :

Maintenant, entre l'amour que j'ai pour lui et la haine que je leur porte, je ne sais plus distinguer. C'est une seule image à deux faces : sur l'une d'elles il y a lui, la poitrine face à l'Allemand, l'espoir de douze mois qui se noie dans ses yeux et sur l'autre face il y a les yeux de l'Allemand qui visent. Voilà les deux faces de l'image. Entre les deux il me faut choisir, lui qui roule dans le fossé, ou l'Allemand qui remet la mitraille et qui part. Je ne sais pas s'il faut m'occuper de le recevoir dans mes bras et laisser fuir l'Allemand, ou laisser Robert L. et me saisir de l'Allemand qui l'a tué et crever ses yeux qui n'ont pas vu les siens. (D : 35)

La confrontation imaginée passe par le regard. Dans l'instant, le « je » voyant (*écrivain*) se projette dans le choix à faire entre l'acte d'amour et l'acte de haine comme « les deux faces de l'image » qui le divise. La scène familiale, où le frère aîné et le petit frère représentent les postures de la victime et du bourreau avec lesquelles le « je » de certains romans est en rapport (*Les impudents*, *La vie tranquille*, *L'Amant*), procède de la même manière. Il y a d'ailleurs une certaine correspondance entre Robert L. et la figure du petit frère, ce qu'un passage de *La Douleur* convoque :

Quand j'ai perdu mon petit frère et mon petit enfant, j'avais perdu aussi la douleur, elle était pour ainsi dire sans objet, elle se bâtissait sur le passé. Ici l'espoir est entier, la douleur est implantée dans l'espoir. Parfois je m'étonne de ne pas mourir : une lame glacée enfoncée profond dans la chair vivante, de nuit, de jour et on survit. (D : 74-75)

Dans *L'Amant*, la perte du petit frère se présente comme la douleur et elle engendre un réel désir de mort qui, justement, rappelle « La douleur » :

Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais. (A : 126-127)

---

<sup>385</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 342. J'emprunte l'expression d'Adler ici, mais je tiens à préciser que, pour toute information biographique fiable, il vaut mieux se référer aux deux tomes de Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, parus chez Fayard en 2006 (pour le tome 1) et en 2010 (pour le tome 2).

Du petit frère, la narratrice de *L'Amant*, au moment où il est question de sa mort, énonce encore : « Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort. » (A : 129) La narratrice de « La douleur » dit ce que représente Robert L. :

Dès ce nom, Robert L., je pleure. Je pleure encore. Je pleurerai toute ma vie. Ginetta s'excuse et se tait.

Chaque jour elle croit que je pourrai parler de lui, et je ne peux pas encore. Mais ce jour-là je lui dis que je pensais pouvoir le faire un jour. Et que déjà j'avais écrit un peu sur ce retour. Que j'avais essayé de dire quelque chose de cet amour. Que c'était là, pendant son agonie que j'avais le mieux connu cet homme, Robert L., que j'avais perçu pour toujours ce qui le faisait lui, et lui seul, et rien ni personne d'autre au monde, que je parlais de la grâce particulière à Robert L. ici-bas, de celle qui lui était propre et qui le portait à travers les camps, l'intelligence, l'amour, la lecture, la politique, et tout l'indicible des jours, de cette grâce à lui particulière mais faite de la charge égale du désespoir de tous. (D : 80)

Les scènes de *L'Amant* rappellent aussi en un sens « La douleur », la violence qui provient du bourreau, que subit la victime des camps et dont le sujet se fait, ne serait-ce que par l'imaginaire, le témoin visuel :

Reste cette image de notre parenté : c'est un repas à Sadec. Nous mangeons tous les trois à la table de la salle à manger. Ma mère n'est pas avec nous. Il nous regarde manger, le petit frère et moi, et puis il pose sa fourchette, il ne regarde plus que mon petit frère. Très longuement il le regarde et puis il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible. La phrase est sur la nourriture. Il lui dit qu'il doit faire attention, qu'il ne doit pas manger autant. Le petit frère ne répond rien. Il continue. Il rappelle que les gros morceaux de viande c'est pour lui, qu'il ne doit pas l'oublier. Sans ça, dit-il. Je demande : pourquoi pour toi ? Il dit : parce que c'est comme ça. Je dis : je voudrais que tu meures. Je ne peux plus manger. Le petit frère non plus. Il attend que le petit frère ose dire un mot, un seul mot, ses poings fermés sont déjà prêts au-dessus de la table pour lui broyer la figure. Le petit frère ne dit rien. Il est très pâle. Entre ses cils le début des pleurs. (A : 98-99)

Sans mettre la scène de *La Douleur* sur le même plan que celle de *L'Amant*, on peut néanmoins dire que, comme pour l'Allemand, la narratrice de *L'Amant* a, dans ce moment raconté, la même pulsion haineuse et destructrice envers le frère aîné lorsqu'elle lui dit : « je voudrais que tu meures ». La déréalisation semble se tenir en partie dans le fait d'éprouver le désir de mettre à mort le frère aîné, de se retrouver dans le fantasme du bourreau. La violence dénoncée du côté de l'Ennemi — et que l'Allemand incarne de manière radicale — est reconnue et elle se transforme en une écriture, en un combat, qui est aussi celui de « sa

révolte, ses forces, sa violence, son chagrin propre, en améliorant le sort des plus démunis<sup>386</sup>. »

Dans *L'Amant*, la référence à la guerre vient se nouer au récit de l'enfance où il est question des rapports de force et de l'injustice, mais surtout d'une refiguration de l'Histoire qui en passe par celle de la famille. La figure de l'Allemagne que l'œuvre construit de manière générale comme figure de perversion, trouve une incarnation dans le frère aîné<sup>387</sup>. Le passage qui suit permet de voir le glissement constant et récurrent où se produit l'écriture entre l'expérience singulière et une lecture de l'Histoire, des événements collectifs à partir d'un visage connu :

Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne du frère aîné. C'est aussi sans doute parce que c'est pendant la guerre que mon petit frère est mort : le cœur, comme j'ai dit déjà, qui avait cédé, laissé. Le frère aîné, je crois bien ne l'avoir jamais vu pendant la guerre. Déjà il ne m'importait plus de savoir s'il était vivant ou mort. Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mêlée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau. (A : 78)

Comme dans l'épisode du repas à Sadec, le frère aîné se révèle être le représentant d'une haine irrationnelle de l'ennemi, de l'envahisseur, « partout se répandre, partout pénétrer », « présente jusque dans le corps, dans la pensée [...] en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus ». En tant que « lieu » problématique, la famille rejoint la figure de l'Histoire dans son sens déréalisant, puisqu'elle apparaît notamment à l'image de la France occupée où le frère aîné, comme les nazis, « occupe le territoire [...] des peuples vaincus ». Il y a encore ici l'image du « mur » tout aussi présent au sein de la famille « en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun » (A : 69) qui amène à vouloir se tuer et tuer, à reconnaître donc que la déréalisation est en soi

<sup>386</sup> C. Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur... », *op. cit.*, p. 13.

<sup>387</sup> Denes revient sur le parallèle que fait Duras entre l'Allemand et l'aîné : « Cette représentation s'enracine dans l'expérience d'une famille divisée par la loi d'un frère aîné qui préfigure le type du fasciste, " charmant, beau, rieur, campé sur son cheval noir, doué d'une carrure athlétique, si jeune... la figure même du mal "[YV : 61]. » (*Op. cit.*, p. 193) C'est là la raison de ma perplexité devant l'affirmation de Duras dans *Les lieux* selon laquelle Joseph, qui correspond aussi à cette image dans *Un barrage*, représenterait plutôt le petit frère, mort d'une broncho-pneumonie durant la guerre.



et non pas seulement le fait du *monde extérieur*. À cause d'elle qui fait le lien, la narratrice dit : « [t]oute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. » (A : 69) Cela est bien entendu causé par la présence du frère aîné, mais aussi par la société qui a assassiné « cette personne de bonne foi » faisant des enfants des êtres « du côté de cette société qui a réduit [l]a mère au désespoir. » (A : 69) La narratrice parle ici de l'« assassinat » de la mère par la loi du colonialisme, et de son « désespoir ». L'ambiguïté apparaît à la fois dans l'identification à la victime qu'est la mère et dans la haine que suscite son innocence volontaire, où l'aîné est déterminant. Moments déréalisants de l'Histoire, la guerre représente aussi l'essentiel de la famille, où la mère est le point de jonction, porteuse et représentante à la fois de l'amour, de la compassion, mais aussi de la folie, de la violence et de la haine, d'une innocence criminelle.

#### 4.2.7 La figure de l'Ennemi

La violence provenant du dehors se présente comme une force assassine. Le frère aîné l'incarne jusqu'à souffrir « de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici mais partout ailleurs » et le petit frère ne peut qu'« assister impuissant à cette horreur, cette disposition de son frère aîné. » (A : 75) Un certain portrait du frère aîné éclaire cette force mortifère soutenue par la mère, l'aîné étant d'ailleurs le seul qu'elle nommait « son enfant » (A : 75) :

Que je vous dise aussi ce que c'était, comment c'était. Voilà : il vole les boys pour aller fumer l'opium. Il vole notre mère. Il fouille les armoires. Il vole. Il joue. Mon père avait acheté une maison dans l'Entre-deux-Mers avant de mourir. C'était notre seul bien. Il joue. Ma mère la vend pour payer les dettes. Ce n'est pas assez, ce n'est jamais assez. Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole. C'est pour lui que ma mère veut vivre encore, pour qu'il mange encore, qu'il dorme au chaud, qu'il entende encore appeler son nom. Et la propriété qu'elle lui a achetée près d'Amboise, dix ans d'économies. En une nuit hypothéquée. Elle paye les intérêts. Et tout le produit de la coupe des bois que je vous ai dit. En une nuit. Il a volé ma mère mourante. [...] Il l'aurait vendue, elle, sa mère. (A : 94)

Tout comme elle le raconte à propos de Betty Fernandez, personnage féminin dont le récit apparaît de manière paratactique dans le roman, la narratrice révèle aussi que le frère aîné aurait sans doute, durant la guerre, collaboré et profité de la situation, notamment contre elle :



À la libération de Paris, poursuivi sans doute pour faits de collaboration, dans le Midi, il ne sait plus où aller. Il vient chez moi. Je n'ai jamais très bien su, il fuit un danger. Peut-être a-t-il donné des gens, des juifs, tout est possible. Il est très doux, affectueux comme toujours après ses assassinats ou lorsqu'il lui faut vos services. Mon mari est déporté. Il compatit. Il reste trois jours. J'ai oublié, quand je sors je ne ferme rien. Il fouille. Je garde pour le retour de mon mari le sucre et le riz de mes tickets. Il fouille et prend. Il fouille encore une petite armoire dans ma chambre. Il trouve. Il prend la totalité de mes économies, cinquante mille francs. Il ne laisse pas un seul billet. Il quitte l'appartement avec les vols. (A : 95)

Tous ces actes qui le caractérisent (tuer, « rayer de la vie », « disposer de la vie », mépriser, chasser, « faire souffrir », frapper, voler) le rapprochent de la « société » qui a volé la mère (ce qu'il fait d'ailleurs de manière compulsive), mais aussi, en un sens certainement différé et éthéré, du nazi : comme une figure marquée par la cruauté et l'absence de tout sens moral et éthique, une manière sadique d'être et de faire. Chez ce frère, la narratrice perçoit une jouissance dans la destruction et l'anéantissement de ceux qui lui sont le plus proches : la narratrice et le petit frère, mais aussi et surtout la mère, celle qui le protège malgré tout, qui se tient dans l'ignorance et le déni, ce qui la rend complice et haïssable :

Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoire à personne. Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. Devant la croire inintelligible, incommunicable à quiconque ne connaissait pas son fils comme elle le connaissait [...]. Que s'il l'avait voulu ç'aurait été lui le plus intelligent des trois. Le plus « artiste ». Le plus fin. Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère. Lui qui, en définitive, l'avait le mieux comprise. (A : 97-98).

Au cœur de la dynamique singulière qui constitue la trame de *L'Amant*, la place problématique qu'occupe la narratrice parle également de son rapport à l'Histoire et au politique. Elle le souligne d'ailleurs en parlant d'une « débilité du jugement [...] qui consiste à croire à la solution politique du problème personnel » (A : 85) alors qu'elle revient sur son adhésion au Parti communiste. Sur le plan à la fois politico-historique et personnel, si le frère aîné représente la guerre et « une loi animale », injuste, fondée sur la violence, le « je » y répond par sa propre violence passant dans l'écriture comme un désir de « tuer » (A : 13) ce frère, tout en restant « charmante même [...] hantée par la mise à mort de [son] frère. » (A : 26). La haine et le désir d'anéantir l'aîné forment un point de suture entre eux, souligné par la ressemblance du visage (A : 68). À certains moments, avec l'amant chinois, le désir de tuer

opère chez elle, et ce désir « rejette [l']amant » (A : 66). Elle affronte violemment la « faiblesse qui [la] transporte de jouissance » (A : 67) en l'ignorant, lui. La posture du sujet est donc ambivalente, entre la jouissance de la faiblesse et le désir du bourreau, tout aussi souverain et nécessaire, peut-on imaginer, pour *survivre* dans la jungle familiale et sociale. Il y a un attrait pour la force et pour la haine qui pousse à céder à la violence de la mise à mort fantasmée. Loin d'être d'ailleurs une forme passive, le fantasme de la mise à mort du frère aîné, énoncé par l'écriture, affirme le renversement des places : « La mort était en avance sur la fin de son histoire. De son vivant c'était déjà fait, c'était trop tard pour qu'il meure, c'était déjà fait depuis la mort du petit frère. Les mots subjuguants : tout est consommé. » (A : 99) Voilà donc où la fragmentation est manifeste et génère sans aucun doute tout autant la douleur que l'amour impossible, là où le sujet est délié, là où il « ne tien[t] plus ensemble » (CT : 44) sauf par la haine qui parfois « sert à tenir » (CT : 51).

La mise à mort fantasmée du frère aîné représente en un sens le moment de la Libération et son « règne », « le temps de la guerre » (A : 78). Dans *La Douleur*, le personnage de l'agent de la Gestapo, dit Pierre Rabier, rappelle le frère aîné. Tout comme Rabier donne les Juifs et les résistants aux Allemands, celui-là même qui aurait arrêté Robert L., le frère est, comme on l'a vu, lui-même supposé collaborateur. D'une manière comparable au frère aîné, Rabier apparaît comme celui qui joue d'un pouvoir pour en jouir contre l'autre : « lui en me connaissant il avait la confirmation de son pouvoir, il connaissait la chance merveilleuse d'entrer dans l'ombre de ses actes, de jouir de cette clandestinité de lui-même à lui-même. » (D : 123). Or, Rabier et le frère aîné ne peuvent pas représenter dans toute sa force le pouvoir du Mal radical, puisqu'ils incarnent un pouvoir qui demeure restreint, une force d'autant plus pathétique que sa source est la peur du véritable Ennemi, une peur qu'ils cherchent à dissimuler et que la narratrice semble voir. Concernant le frère aîné,

[c]'était seulement un voyou, ses causes étaient minces. Il a fait peur autour de lui, pas au-delà. Avec nous il a perdu son véritable empire. Ce n'était pas un gangster, c'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes. Il ne se compromettait pas. Les voyous vivent ainsi qu'il vivait, sans solidarité, sans grandeur, dans la peur. Il avait peur. (A : 96)

Chez Rabier, la peur existe aussi et est partout soulignée dans le récit, mais elle concerne aussi l'atmosphère qui règne durant cette période d'occupation, qui est vécue et nommée par la narratrice, devant le visage collectif des « psychotiques du crime » :

Rabier avait peur de ses collègues allemands. *Les Allemands avaient peur des Allemands* [des têtes dirigeantes?]. Rabier ne savait pas à quel point les Allemands faisaient peur aux populations des pays occupés par leurs armées. *Les Allemands faisaient peur comme les Huns, les loups, les criminels, mais surtout les psychotiques du crime*. Je n'ai jamais trouvé comment le dire, comment raconter à ceux qui n'ont pas vécu cette époque-là, la sorte de peur que c'était. (Je souligne. D : 103-104)

J'ai peur de mourir. Tout le monde a peur de mourir. C'est une peur terrible. *Nous ne connaissons pas les Allemands*. Nous sommes dans la certitude que *les Allemands sont des assassins*. (Je souligne. D : 117)

Au-delà de sa peur, Rabier contribue tout de même à construire la figure du pouvoir destructeur, de l'envahisseur, à cause « d'une indifférence absolue à la douleur humaine » qui « se paye le luxe d'avoir certaines souffrances privatives » (D : 121). Parce qu'il a quelque chose d'accessible, le « je » cherche par l'écriture à s'en prendre à ce qu'il incarne, c'est-à-dire la part menaçante et dévastatrice de l'Autre. Là où la haine absolue n'a pas de visage, Rabier, lui, en pâle représentant, en a un :

Dans les photographies du groupe du C.C. Soviet Suprême à Moscou, les assassins membres se présentent quant à moi dans la même solitude que Rabier, l'âme mangée aux mites, la solitude du choléra, moins encore, chacune son costard, chacune grelottante de la peur du voisin, de celle de l'exécution capitale de demain. (D : 110)

Je le regarde. Déjà il a moins d'importance. Il n'est plus rien. Il n'est qu'un agent de la police allemande, plus personne. Je le vois tout à coup porté par une tragédie burlesque, crétine comme un mauvais devoir de rhétorique, déjà atteint par une mort de même acabit, elle-même dévaluée, pas véritable, comme aplatie. (D : 120)

La narratrice, « hantée par la mise à mort » (A : 26) du frère aîné dans *L'Amant*, l'est donc tout autant par celle de l'agent de la Gestapo dont elle dit de la deuxième période où elle le fréquente qu'elle « verse dans la délectation d'avoir décidé de sa mort. De l'avoir eu sur son propre terrain, la mort. » (D : 96) Mais la mise à mort de Rabier n'est pas seulement fantasmée, elle est directement liée à l'exécution qui suit le procès où le « je » témoigne contre lui, même si ce témoignage finit par être équivoque, à l'image même de la narratrice : « J'ai répondu [au procureur] que je voulais dire la vérité, afin qu'elle ait été dite pour le cas où ces deux faits auraient pu lui éviter la peine de mort. » (D : 130). Toujours est-il que, dans

l'écriture de *La Douleur* comme dans d'autres textes (*L'Amant*, *L'Été 80*, « Le rêve heureux du crime », *Écrire*) quelque chose de ce désir d'en finir avec la figure de l'envahisseur s'actualise, comme s'il y avait aussi le désir d'en finir avec la colère, avec la douleur, avec ce qui divise le sujet.

Aussi porté soit-il par le désir de justice, le rapport du « je » à Rabier dans *La Douleur*, comme celui que le « je » de *L'Amant* entretient avec le frère aîné, finit par glisser là où la haine est opérante et jouissive. Elle apparaît problématique puisqu'elle relie encore ici insidieusement le « je » au représentant de l'Ennemi. Dans l'écriture qui met en acte l'« épouvante » de l'événement, c'est le point de jonction où l'amour rencontre la haine de l'autre, du collaborateur, de celui qui obéit aux Allemands que cherche à traduire le texte. Comme on l'a vu, l'amour et la haine ne sont qu'« une seule image à deux faces » (*D* : 35), une dynamique, dirais-je, dont les pôles peuvent aisément s'inverser et qui devient la scène transgressive à la fois du politique et de l'érotisme. La haine de l'Ennemi, radicale, est une dimension qui évolue dans le texte, entraînant un glissement de sens, puis son renversement, qui s'opère d'abord dans le récit « La douleur », et encore davantage dans les autres courts récits qui le suivent. Le texte *Albert des Capitales* radicalise ce renversement où la victime devient littéralement le bourreau : un présumé collaborateur se fait interroger et torturer par des membres de la Résistance durant la Libération, dont une certaine Thérèse mène le bal. Dans ce texte, la frontière n'est plus très nette, entre le fait d'agir strictement au nom de la justice et une violence qui, tout en se faisant en son nom, ne relève pas moins de la jouissance qui y est à l'œuvre :

Il faut frapper. Écraser. Faire voler en pièces le mensonge. Ce silence ignoble. Inonder de lumière. Extraire cette vérité que ce salaud-là a dans la gorge. La vérité, la justice. Pour quoi faire? Le tuer? À qui ça sert? Ce n'est pas pour lui. Ça ne le regarde pas. C'est pour savoir. Taper dessus jusqu'à ce qu'il éjacule sa vérité, sa pudeur, sa peur, le secret de ce qui le faisait hier tout puissant, inaccessible, intouchable. (*D* : 155)

À la lecture de ces courtes phrases au rythme effréné qui donnent à lire le souffle du corps, la violence dont les verbes témoignent (frapper, écraser, faire voler en pièces) devient l'arme de la haine des membres de la Résistance qui font leur propre ménage après la Libération. Ce passage du texte est un moment crucial dans la mesure où il lie Thérèse au donneur dans une intimité qui a des allures érotiques, ce qui rend d'autant plus équivoque le récit. Beaucoup de



camarades ont d'ailleurs déserté la pièce à ce point de l'interrogatoire, les femmes surtout. Thérèse se retrouve de plus en plus seule dans le face à face avec le donneur. Quand les « gars cognent », ce dernier émet « une sorte de gargouillement *obscène*. Un bruit qui *donne envie* de frapper encore plus fort, que ça s'arrête. » (Je souligne. *D* : 153) Thérèse est prise dans une jouissance provoquée par la scène, au cœur de la vengeance qui fait son chemin par la violence : « Thérèse est transparente, enchantée d'images. Un homme contre un mur tombe. Un autre. Un autre encore. Il en tombe indéfiniment. » (*D* : 154) Le personnage semble *jouir*, au sens sexuel du terme, d'une justice qui se fait contre le représentant de l'Ennemi, malgré le fait que celui-ci ne soit, tout comme Rabier, qu'un « agent de la police allemande, plus personne » (*D* : 120). Au nom de la justice s'énonce donc une violence assumée par le sujet, dans une jouissance que l'énoncé du texte dévoile. C'est sans doute en ce sens que l'on peut lire la préface des textes « Albert des Capitales » et « Ter le milicien » : « *Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés.* » (En italique dans le texte, *D* : 134) Sacrés, ces textes le sont en effet du fait de la mise en scène de la tension dont la dimension érotique et obscène, par le choix notamment du vocabulaire — le donneur qui doit, par exemple, « éjacule[r] sa vérité » (*D* : 155) —, et le désir (de Ter entre autres) proviennent de la violence faite au corps du donneur mis à nu et frappé. Sacrés, à cause du rapport transgressif au sein duquel le politique devient érotique, les textes le sont comme tant d'autres récits qui cherchent à désigner l'essentiel de ce que l'œuvre ne cesse de mettre en lumière : la jouissance de la violence et de la haine quelles qu'elles soient. Duras semble dire par ses textes « sacrés » qu'il en va ainsi de tout sujet limite allant au-devant de lui-même, de ses pulsions, de son désir, de sa vérité.

#### 4.2.8 La jouissance du « rêve heureux du crime »

Dans *Outside*, « Le rêve heureux du crime » reprend une réflexion sur cette jouissance et sur ce qui peut en un sens la limiter. La réflexion dans ce texte se tient du côté d'un savoir qui concerne les événements douloureux de l'Histoire et qui hisse le sujet à la place de Dieu. Dans la désignation du savoir et dans la transmission qu'il suppose, ce qui en fait une *éthique*, quelque chose d'essentiel veut s'énoncer : « Je parle du désespoir de ceux qui voient,

qui font corps avec le tout, face aux autres qui se séparent de ce tout mais comme l'animal le fait, à partir de la connaissance de sa force et non de la faiblesse de celui qu'il massacre, cet autre lui-même, sa proie. » (*O* : 357) La posture durassienne, à travers les nombreux paradoxes de l'œuvre et la mise en lumière d'une incontournable violence aux fondements des rapports à l'a/Autre, accède, dans « Le rêve heureux du crime », à la désignation de la haine avec laquelle tout sujet — collectif ou non — doit composer. Le texte l'énonce par la réflexion qui convoque des images comme l'éden, les origines du monde :

Je punissais et les hommes allemands et la terre allemande d'avoir tué les Juifs. Ce rêve était très violent, terrifiant et enivrant. Je le reconnais encore comme un rêve créateur. Je créais la destruction de l'éden nazi — oui, il s'agissait bien de la destruction d'une entité édénique — *je faisais* le désert. En somme je me comportais comme Dieu l'eût fait. Je punissais sans discrimination et l'innocent et le coupable, la terre allemande comme son natif, l'arbre comme l'homme. En quelque sorte je faisais le destin<sup>388</sup>. (En italique dans le texte. *O* : 354)

Le rêve, qui met sur le même plan le « je » et le « Dieu terrible » de la Bible, fantasme une puissance de destruction qui n'a pas pour visée la justice, le « je » « punissa[nt] sans discrimination et l'innocent et le coupable ». Dans le fait d'énoncer le fantasme de mort, le sujet dit pourtant échapper à la jouissance qui pourrait le lier trop simplement aux bourreaux, là où se tient cette « différence ontologique entre les gens, au mal, à la malédiction »

<sup>388</sup> Rappelons les propos du Christ dans les Évangiles : « N'allez pas croire que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je ne suis pas venu apporter la paix, mais bien le glaive. » (Mt (10.34), *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.) Christiane Blot-Labarrère, en se référant à l'Ancien Testament, note avec justesse que « [l]e Dieu de la Bible est un Dieu terrible. Bien sûr, on ne peut lui attribuer cet unique qualificatif. Mais qu'un lecteur soit frappé par certains versets plutôt que par d'autres, que Dieu soit moins le Dieu de l'Alliance et plus celui du Châtiment, n'est pas chose inconcevable. Ce phénomène paraît s'être produit chez Marguerite Duras. Au demeurant, on ne peut nier que Dieu, par la bouche des prophètes, provoque des désastres, engendre des guerres, menace des pires fléaux. Je cite Isaïe (XLV, 7) : " Je suis l'Éternel et il n'y en a pas d'autre. Je fais la lumière et je crée les ténèbres. Je donne la prospérité et je crée le malheur. " Je cite Jérémie, quelques extraits des Lamentations (II, 2-5) : " Le Seigneur a détruit sans pitié/ toutes les demeures de Jacob ;/ [...] Le Seigneur a été comme un ennemi/il a dévoré Israël/il a dévoré tous ses palais,/il a détruit ses forteresses [...] L'Éternel a fait oublier en Sion/les fêtes et le sabbat,/et, dans sa violente colère,/il a rejeté le roi et le sacrificateur. " Dès lors, le mal semble voulu par Dieu, tout au moins n'être pas en dehors de lui. Dilemme : si Dieu existe, il est bon ; s'il est bon, il ne peut faire le mal. S'il fait le mal ou le tolère, il n'est pas bon. Voire, existe-t-il ?/Marguerite Duras ne pose pas cette question si directement. À partir des années soixante, principalement, elle vit les peines de l'homme, la misère, l'injustice sociale qu'elle a toujours voulu combattre, comme un drame individuel et instruit le procès de Dieu sans bienveillance. Avec honnêteté. C'est-à-dire non sans hésitation. [...] Le mot Dieu évoque donc, tout ensemble, une espèce de noumène, inaccessible, incompréhensible, par là, effrayant, et aussi une puissance féroce, exterminatrice, plus effrayante encore. » (« Dieu, un "mot" chez Marguerite Duras? », *op. cit.*, p. 187-188)

(O : 359). Le mal d'une certaine politique, qui a un effet destructeur parce que certains individus et certains peuples ont un pouvoir de domination sur d'autres, est ce contre quoi le « je » se défend en quelque sorte : le totalitarisme fasciste par définition, place où est ignorée la jouissance qui y est pourtant maître.

Or, au-delà du totalitarisme lisible sur la scène de l'Histoire, la désignation du mal constituant tout sujet devient aussi une manière de nommer la part obscure, celle de l'Autre en soi reconnue par le sujet afin de tenter de *faire avec*. Dans le « rêve heureux du crime », le sujet se trouve à reconnaître sa propre obscurité dans la haine qui fait le rêve et qui est d'abord et avant tout désir de destruction, un bonheur issu de la violence d'anéantir le criminel de l'Histoire et d'en jouir. L'écriture semble ici contenir — afin de peut-être la réprimer — sa violence, en tentant d'énoncer ce qui est à l'origine du mal :

Ce que j'essaye de dire ici c'est que la nature c'est aussi bien vous que moi, que cet arbre, que cette femme américaine porteuse de la fourrure neigeuse des bébés phoques assassinés, que ce locataire, que ces jeunes de vingt ans qui tuent Pierre Goldman, qui cassent les branches du jeune arbre, qui tuent les chiens, les grenouilles, les vieillards de la banlieue. Dire que ces agissements sont en raison des frustrations subies dans l'enfance, est-ce dire vraiment ? Je ne le crois pas, je ne l'ai jamais cru au fond, jamais, même quand je croyais y croire. La frustration est toujours là, dans chacun, aussi inévitable que sa cause même. L'enfant veut le tout du monde et ce tout, même par l'intercession de la mère, ne lui est jamais donné. La frustration est aussi inévitable que la poussée des dents, le sevrage. (O : 358-359)

Comme dans *L'Été 80*, le sujet dit ce qui lui apparaît fondamental et qui peut se lire comme une pensée éthique : le fait que tout sujet, parce qu'il est manquant, parce qu'il ne peut avoir « le tout du monde », connaît la haine, comme l'observe Freud dans *Le malaise*, le fait de la culture : « Ce qu'il advient de la nature et de l'homme est tellement contradictoire, tellement absurde, tellement étrange aussi, qu'on se demande s'il ne s'agit pas là, au fond, des premières injonctions de la destruction définitive de la vie. Dans ce cas, en toute innocence, ces gens seraient les premiers agents de la mort, les premiers des *derniers hommes*. » (Soulignons ici l'expression nietzschéenne qui désigne ceux qui ont notamment opéré le meurtre de Dieu, O : 360) Le sujet se fait ici la voix d'un savoir qui suppose que c'est la non-reconnaissance du manque, le fait que la toute-puissance ne peut être que de l'ordre d'un fantasme, qui fait le mal. Que ce que l'homme cherche à anéantir est aussi partie intégrante de lui-même. Le tout pour Duras est de *le voir* et donc de le savoir :



La différence entre les nazis, les staliniens et moi, c'est qu'eux ne savent pas être porteurs du crime et que moi je le sais de moi. La différence n'est pas dans le rêve ou non, elle est entre ceux qui voient et ceux qui ne voient pas que le monde entier est en chacun des hommes qui le composent et que chacun de ces hommes est un criminel virtuel. Les nazis étaient des naïfs. Ils ont agi naïvement, comme s'ils possédaient, eux, le droit de discriminer la vie de la mort. Comme moi je rêve, eux ils ont agi. Les Allemands sont devenus des criminels professionnels parce qu'ils n'ont pas reconnu leurs crimes comme un *déjà-vu* de l'histoire du monde, une donnée déjà vécue de l'histoire de l'homme. De la naïveté de leurs rêves ils ont fait le critère du *crime naturel*. (En italique dans le texte. O : 355)

Entrer dans le jeu du pouvoir, de tout pouvoir, que ce pouvoir sorte de la poubelle marxiste ou de l'injustice et de la misère, de la revanche ou de la religion, c'est faire du pouvoir, c'est donc oublier son identité générale d'appartenance à la globalité du monde, c'est prendre partie contre l'espèce humaine. Oui, le crime c'est d'abord cet oubli. Ne pas voir l'autre c'est ne pas voir cette ombre à côté de soi, cette matérialité commune à l'autre et à soi. (O : 355-356)

Dans *Marguerite Duras à Montréal*, l'auteure renchérit d'ailleurs sur ces idées :

Moi j'ai envie de tuer très souvent. J'ouvre le journal et j'ai envie de tuer. Ça, je l'ai dit, la différence entre un nazi et moi entre un tueur et moi, c'est que moi je sais que j'ai cette capacité. Je sais qu'elle est universelle, que l'homme est aussi bon qu'il est mauvais, qu'Hitler est partout, potentiellement. Le Schah d'Iran est partout aussi. Pinochet et toute cette bande, la clique des meurtriers. Je sais aussi que je dispose de correctifs. La naïveté des nazis, c'était de croire qu'ils avaient le droit de tuer. Le nazisme, avant tout, c'est une naïveté fondamentale, abominable, c'est une naïveté et c'est un simplisme. Mais le meurtre, il est dans l'homme. L'homme tue pour manger, il tue pour vivre, il tuerait pour son plaisir s'il n'était pas arrêté justement par ce que l'on peut appeler, la civilisation. C'est une chose personnelle. *La civilisation se porte personnellement. C'est un vêtement personnel*<sup>389</sup>.

Tout comme dans *L'Été 80*, c'est bien *seul* que le sujet se présente pour se mettre *en équivalence à Dieu* afin de juger les nazis et les staliniens, afin de construire par l'écriture une pensée sur le monde, pensée qui cherche d'ailleurs souvent par la contradiction à détruire le sens univoque, à s'arracher à tout discours (social, intellectuel) qui pourrait la récupérer. À son corps défendant peut-être, dans « Le rêve heureux du crime », même s'il ne porte pas la marque forte de la fragmentation des derniers textes qui cherche à défaire tout sens univoque, le sujet se veut la voix d'une vérité, d'un savoir essentiel. Il y a là une manière d'opposer à la jouissance mortifère une écriture qui devient une *vision éthique*.

<sup>389</sup> Je souligne. Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 50.



De manière générale dans l'œuvre, ce qui constitue cette vision se lit dans les traces qui témoignent du crime, de la guerre, de la véritable destruction de l'autre, et qui semblent toujours d'abord et avant tout montrées, nommées comme le produit de l'ignorance, l'ignorance de la faiblesse de l'autre qui réside en soi-même. Toutefois, être porteur de ce savoir équivaut toujours au « désespoir de ceux qui voient, qui font corps avec le tout » (*O* : 357). Peut-être est-ce pour cela que les textes deviennent de plus en plus fragmentés, elliptiques et paractactiques, voire contradictoires, dès les années 80, à cause de ce désespoir du sujet que génère la confrontation avec le monde. Chose certaine, à côté de l'ignorance criminelle *vue*, il y a la nécessité de ce désespoir passant par la reconnaissance de ce qui est humain. Selon Duras, ce qui a précisément échappé aux « nazis » comme aux « staliniens », aux totalitaires, c'est l'existence de la haine comme fondatrice, celle-là même dont elle se fait la voix à travers les œuvres. Néanmoins, malgré toutes ces considérations et l'importance d'une réflexion comme « Le rêve heureux du crime », il est difficile de cerner le sujet durassien tant les textes conduisent le lecteur sur des voies diverses. Il n'y a pas chez Duras une éthique universelle de l'Histoire ou du sujet qui permettrait de conclure ou de récupérer ce qui serait de l'ordre d'un discours totalisant et définitif. Il est difficile de voiler la béance que découvre l'écriture à travers cette entreprise (on vient de le voir dans les parties précédentes), où le singulier et le collectif sont engagés, et où Dieu n'est pas reconnu comme un nom apaisant, salvateur. L'inscription de l'Histoire jusqu'à en constituer une figure violente — la guerre, l'Occupation, les camps, les règlements de compte, Hiroshima (dans *Hiroshima mon amour*) — semble avoir pour fonction de rendre le pulsionnel à partir duquel l'œuvre s'écrit et qui laisse la question éthique résolument ouverte. Par l'écriture, le sujet nomme et renomme sans cesse ce qui le fait sujet et qui le fragmente. Rappelons la fin du court article « Moi » paru initialement dans *L'Autre journal* en mai 1986 :

Je ne sais pas ce que c'est la non-violence, je ne peux même pas me la représenter. La paix avec soi, je ne sais pas ce que c'est. Je ne fais que des rêves tragiques, de haine ou bien d'amour. Mais je ne crois pas au rêve. J'écris. Ce qui m'émeut c'est moi-même. Ce qui me donne envie de pleurer c'est ma violence, c'est moi. (*ME* : 75)

Dans *La Douleur*, une image forte résume la tension qui définit le collectif : « Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis. » (*D* : 57) Est-ce pour cette raison que la dame du *Camion* dit, tout comme la Duras de *C'est tout* (*CT* : 25) : « Que le monde aille à sa perte, c'est la

seule politique » (C : 25) et que la seule politique devienne par le fait même celle du sujet?

En 1977 puis en 1981, Duras revient sur l'énoncé, s'explique :

Il y a une ambiguïté : « *Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique* » n'est pas une profession de foi anarchiste. C'est une option. Une perte de l'idée politique, des exigences politiques. Je préfère un vide, un vrai vide, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX<sup>e</sup> siècle. Je préfère une absence d'État, un manque de pouvoir, à ces propositions complètement trichées, fausses, mensongères, d'une possibilité d'État démocratique, d'une voie socialiste, alors que tout depuis cinquante ans contredit cette possibilité. (En italique dans le texte. O : 215-216)

Quand je dis : que le monde aille à sa perte je veux dire que la perte du monde est enfin vécue et par tous, et personnellement. La perte du monde, c'est vous, sans chacun de nous, elle n'existerait pas. La perte du monde qui est vécue par tout le monde, tout le monde au monde maintenant, c'est à mon avis la seule démocratie possible. Il faut s'aligner sur cette notion-là. C'est la vraie Internationale<sup>390</sup>.

Sachant que la violence du monde est d'abord le fait du sujet, face au « nouveau visage de la mort organisée, rationalisée, découvert en Allemagne » (D : 60), une avenue demeure : celle du désespoir devenu conscience : « La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime. » (D : 60-61) Dans ces lieux brûlés de l'Histoire où Dieu est une béance déterminante, il y a le « joyeux désespoir » de la solitude de la dame du *Camion*, celui du sujet qui écrit :

Ce n'est pas parce que Dieu n'existe pas qu'il faut se tuer. Parce que l'assertion : « Dieu n'existe pas » n'a aucun sens. Rien ne remplacera l'inexistence de Dieu. Son absence est irremplaçable et magnifique, essentielle, géniale. Soyons dans la gaieté, le joyeux désespoir à cause de ce mot, Dieu. C'est difficile à admettre mais je pense que c'est clair. La dame du *Camion*, elle en est, au jour le jour, dans la joie d'être sans Dieu, sans projet, sans référent aucun (ME : 190-191).

#### 4.2.9 La force déréalisante de Dieu

Qu'il soit « gai » ou non, le désespoir fait ressortir les pulsions et la violence qui se nouent autour des figures que sont l'Histoire, mais aussi Dieu, le maternel, le féminin, qui disent le rapport à l'Autre et qui font l'écriture. Dans les dernières années, la violence de l'Écriture est reconnue : « Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle

<sup>390</sup> Ibid., p. 32.

de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. » (É : 28-29). Loin de mettre complètement le « je » à l'abri du monde ou de lui-même, l'écriture le ramène à l'archaïque, à « la peur de tout », fondamentale. Dans *L'Été 80*, l'appel à Dieu, comme l'assujettissement à l'État, est reconnu comme une conséquence de la peur, peur de « [l]'opacité de l'avenir [qui] a toujours troublé notre tête fragile et douloureuse, ce ratage poignant d'ordre divin. » (É80 : 54) Personnage plus près du joyeux désespoir que de la désespérance chagrine, Ernesto dans *La Pluie d'été* incarne la révolte, le désir de sortir de la peur d'être sans Dieu, déterminé à ne plus vouloir aller à l'école parce qu'on lui « apprend des choses [qu'il] sai[t] pas » (PIÉ : 22) et disant que « [l]a seule pensée de l'humanité, c'est ce manque à penser là, Dieu » (PIÉ : 144) :

Toutes les peurs venaient de Dieu et de ces peurs-là, la pensée ne pouvait pas consoler parce que la pensée faisait partie de la peur. Les enfants acceptaient qu'on les chasse, qu'on les prive, ils n'avaient rien à dire contre et ils laissaient faire. Ils aimaient la cruauté de la mère. Ils aimaient la mère. Ils aimaient être abandonnés par la mère. La mère était cause de beaucoup de leur peur, de la peur des enfants. (PIÉ : 73-74)

Il y a là la toute-puissance de Dieu (en tant que « trou », vide, « opacité de l'avenir ») et de la mère désignée dans le regard infantile. La « peur » malgré tout présente semble toujours relever chez le sujet de ce qui, de l'Autre, apparaît menaçant, et à partir de quoi l'écriture se fait dans une jouissance certaine. Dans *Les parleuses*, lorsque la question de la jouissance est évoquée, Duras dit à Xavière Gauthier : « C'est la mère toujours, non ? » pour souligner un peu plus loin qu'« il ne s'agit d'aucun paradis. Il s'agit d'une situation de l'homme par rapport à lui-même, une situation de lui à lui. » (P : 66) La conversation glissant vers *Le marin de Gibraltar*, vers la présence absente du marin dans l'histoire, Duras dit que la femme « l'a créé de toutes pièces [...]. Elle se l'est posé, là, dans la vie, comme une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu » (Je souligne. P : 66), ce qui s'actualisera avec le personnage de Yann Andréa, l'homosexuel, le Juif<sup>391</sup>. Pour Christiane Blot-Labarrère, la peur est « [q]uasi pascalienne, elle traduit un chagrin stupéfait devant la finitude [...]. Elle a pour ombre le vide, le fond vertigineux d'un peut-être du peut-être, déjà et sans trêve<sup>392</sup>. » La peur qui fait la bêtise essentielle du monde (É80 : 16) semble trouver un chemin éthique dans l'écriture et elle se nomme à ce titre comme une angoisse profonde qui n'est pas

<sup>391</sup> Il est intéressant noter ce que Duras, dans ses derniers moments, dit à Yann dans *C'est tout* : « Yann, sors de cet espace divin, ça fait peur. » (CT : 56)

<sup>392</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Dieu, un "mot" chez Marguerite Duras? », *op. cit.*, p. 183.



nécessairement partagée par tous ceux qui ont peur. Dans *Emily L.* en 1987, il y a une angoisse structurelle qui vient entre autres de la trace mémorielle, prise dans le corps, des événements de l'Histoire (mélange à la fois du vécu de l'Indochine et de l'Occupation allemande) à cause de ceux que la narratrice reconnaît comme des Coréens à Quillebeuf. Ils ont le visage de l'Ennemi et rappellent par le fait même le blanc du rectangle de la mort (YV : 92), le point aveuglant qui fait la peur :

Ils sont une quinzaine, tous pareillement habillés de blanc. Il s'agit d'une même personne indéfiniment multipliée. [...] Pour moi ce sont évidemment des assassins, mais cette peur-là je la reconnais [...]. Ces gens paraissent n'avoir qu'un seul visage, c'est pourquoi ils sont effrayants. (ÉL : 11)

Je suis pleine des résonnances de la guerre, de l'occupation coloniale aussi. Parfois, quand j'entends des ordres criés dans la langue allemande, j'aurais besoin de tuer. (ÉL : 52)

De la peur, voilà ce que la narratrice dit : « c'est en moi. Sécrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et cellulaire à la fois. C'est là. Sans langage pour se dire. Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Étanche. Avec des percées vers la raison, la vraisemblance, la clarté. » (ÉL : 51) Si elle a peur des Coréens, la narratrice d'*Emily L.* a aussi peur du « vous » (elle le lui dit, ÉL : 51) parce qu'il est déterminé, de la même manière que *l'homme atlantique*, par une absence qui a fait l'objet d'un film (HA : 22), par une ignorance et une absence de désir qui le séparent d'elle. Or, c'est cette peur qui la fait elle-même, comme la société, « désespérante d'idiotie » (ÉL : 15).

La peur, l'angoisse semblent être en lien avec l'expérience de la jouissance qui fait l'écriture; menace de disparition, de dissolution, d'indifférenciation qui se joue de manière fantasmée par moments, pour que s'apaise, peut-être, la colère et la violence ainsi que le bruit des pulsions, le noir sur la feuille blanche. On se souvient dans *L'Amant* que la peur, la narratrice l'éprouve justement par rapport à elle-même, à cause du désir de tuer le frère aîné, mais aussi à cause de Dieu, de cet « inconnu » qui vient de soi (É : 64) et qui veut détruire, se détruire, tuer :



Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu. Ça devait se passer la nuit. J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu. Quand c'était le jour, j'avais moins peur et moins grave apparaissait la mort. Mais elle ne me quittait pas. Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. (A : 13)

Dans *L'Amant*, la peur de soi-même, comme de Dieu et du désir de tuer, énonce la force de déliaison qui habite le sujet au visage « détruit » (A : 10), la conscience de la mort qui travaille et fait écrire. Le nom de Dieu signifie, comme un véritable synonyme de la jouissance qui attire, envoûte et fait surgir la peur. Il est lié à l'alcool qui incarne la déréalisation, la destruction de la narratrice :

L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (A : 15)

Il y a des zones limites où se tient effectivement le sujet dans l'alcool à cause de Dieu et de la mort, ces « régions souveraines » que cherche l'écriture :

On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. [...] L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu. Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée. Aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a auprès de l'homme, l'illusion de la création capitale. Il est là pour la remplacer. Et il le fait auprès de toute une partie du monde qui aurait dû croire en Dieu et qui n'y croit plus. (VM : 22)

Désigner l'absence de Dieu sert surtout à désigner le « manque », la mort (par la jouissance, « la connaissance de Dieu », A : 91), malgré le fait que l'existence de ce manque est contredite : « Dieu remplacé ? Non, Dieu est remplacé chaque jour. Jamais on se trouve en manque de Dieu. » (É : 92). La puissance de ce manque, son caractère déterminant, semble être ce à partir de quoi le sujet écrit sans cesse. Boire dans le manque de Dieu (de l'Autre) se présente comme une des expériences intimes qui conduisent le sujet aux limites de lui-même : « Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. »

(VM : 20) Il en va de même avec le « lieu » où se fait l'écriture : « La solitude, ça veut dire aussi : Ou la mort, ou le livre. Mais avant tout ça veut dire l'alcool. » (É : 23)

#### 4.2.10 L'Autre comme « tout du monde » : transgression ou perte de soi?

Les figures révélatrices du rapport du sujet à l'Autre (le maternel et le féminin, l'Histoire et Dieu) semblent donc s'éclairer les unes les autres dans le rapport ambivalent du sujet avec le monde qui le ramène à lui-même, c'est-à-dire essentiellement, jusqu'à la fin, à l'écriture, une écriture du manque. À l'impossible de la rencontre scripturale avec le réel (sinon par le silence) et qui fait violence, tout comme un certain rapport à l'Autre, le sujet semble opposer « le mouvement vers le tout » qui est « celui de l'amour » (C : 81) et qui devient le « religieux », le lieu d'une « transgression [...] de soi à l'autre », « élan muet plus fort que soi et injustifiable [...] quelque chose en nous [qui] nous dépasse, [qui] est plus fort que nous-mêmes... [...] élan de l'être humain vers le tout » (P : 178-210). Or, contrairement à ce que soutient Dominique Denes, notamment dans son dernier chapitre, « Vers l'éthique du tout du monde et l'esthétique de la globalité », et malgré ce que Duras énonce précédemment, à la lumière de ce que l'on a vu, il me semble problématique d'affirmer que l'œuvre évolue de manière à ce que « [l]a tension entre les extrêmes [soit] résolue et [que] le monde [soit] retourné à son état originel, à l'amalgame élémentaire, antérieur à la partition du Tout, à l'injustice, au mal<sup>393</sup>. » L'œuvre révèle que si la résolution des tensions semble advenir par la confusion de divers plans (dont *L'Été 80* est à ce titre exemplaire, tel que l'a souligné Denes) ou par certains propos qui l'énoncent (dans *Le Camion* notamment ou encore dans *La Pluie d'été*), cela est bien plutôt la marque du fantasme de fusion avec le Tout (désignant à la fois le monde, l'Histoire, les éléments naturels, la m(è)r(e), par exemple), fantasme certainement plus mortifère que salvateur en fin de compte puisque menace de disparition pour le sujet, lieu de la *jouissance comme Une* pour reprendre l'expression éponyme de Marc-Léopold Lévy<sup>394</sup>. À une conception du « Tout [qui] suggère un rapprochement avec le Tao dans la philosophie taoïste qui a préparé en Chine la voie au bouddhisme<sup>395</sup> » et qui incarnerait la résolution de la violence chez Duras, l'œuvre me semble davantage révéler l'échec

<sup>393</sup> Dominique Denes, *op. cit.*, p. 198.

<sup>394</sup> *Op. cit.*

<sup>395</sup> Dominique Denes, *op. cit.*, p. 172.

permanent du fantasme, cela générant jusqu'à la fin (tout particulièrement dans les années 90), une violence « [qui] court dans toute l'œuvre durassienne<sup>396</sup> ». La violence opère dans l'œuvre en deux sens opposés, c'est-à-dire comme une révolte à la fois contre ce qui empêche la fusion et contre ce qui en génère le désir, l'attrait. Lorsque Denes conclut en disant que « la recherche de la continuité au plan philosophique ne peut se traduire, chez Marguerite Duras, que par la discontinuité au plan esthétique » et que « [l]'écriture du tout est, paradoxalement, fragmentaire<sup>397</sup> », il me semble qu'il y a là la désignation non pas d'un paradoxe entre la pensée et l'écriture, mais l'expression de la fragmentation essentielle pour que tienne le sujet, dans son rapport à son histoire, à l'Histoire collective (passée comme présente) et à l'idée négative de Dieu. La fragmentation qui témoigne du pulsionnel est nécessaire, pourrait-on dire, afin de supporter « l'intolérable du monde » (C : 107), l'inéluctable de la mort, de la disparition, l'arrêt qu'est le mot, la phrase, le texte définitif. C'est en ce sens qu'il faut lire la révolte contre le totalitarisme chez Duras, celui-ci étant « l'effacement du politique, du consentement permis par une langue commune » et donc « la fin de la parole<sup>398</sup>. »

Dans *Le Camion*, l'amour devient la « nouvelle situation politique de l'homme », le lieu du religieux, ce qui « remplace Dieu, cet amour-là. La fin de la religion, sans préférence, sans hiérarchie. » (C : 134) Si l'amour ultime apparaît vouloir rejoindre « le tout » et se présenter comme un lieu de réconciliation et d'apaisement de la violence qui permettrait au sujet « l'élan » vers le monde, il prend son sens dans l'œuvre à partir de la séparation essentielle où la mort est toujours là, ne serait-ce que de manière symbolique (dans *L'homme atlantique* et *L'Été 80*, par exemple). Le couple devient l'expression d'un absolu, là où se vit entre deux termes quelque chose en creux, là où se jouent « [l]a mort et l'amour » (CT : 9), ancré dans la solitude. Il se vit dans le lieu clos de la Chambre, le lieu même du sacré, le « lieu » par excellence de la transgression qui devient l'écriture<sup>399</sup>. Dans le film de Michelle Porte

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 138. On n'a d'ailleurs qu'à se rappeler ce qu'elle se demande dans *Les yeux verts*, « Pourquoi vouloir le tout de l'homme, le tout du monde? » (YV : 50), et qui ramène le problème du totalitarisme, du danger de toute vision (politique, littéraire, idéologique, théologique) qui tend à éradiquer l'Autre.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>398</sup> Alice Delmotte-Halter, *op. cit.*, p. 150. Elle se réfère ici à juste titre à la préface de Paul Ricoeur dans Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1994.

<sup>399</sup> Alice Delmotte-Halter explique les divers plans où se présentent l'obsène et la transgression chez Duras dans ce qu'elle nomme les textes-limites des années 80 qui excluent les romans (*Ibid.*, p.

*Savannah Bay, c'est moi*, Duras énonce l'idée selon laquelle « le couple, contrairement à ce qu'on pense, [...] est asocial, le véritable couple ». Elle ajoute, « Je le vois comme ça. La passion est associative. » La forme la plus transgressive de cette passion aux limites de l'interdit et à l'origine des autres formes de couples impossibles de l'œuvre peut apparaître comme celle du lien incestueux au petit frère qui s'actualise physiquement dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Aussi, comme on l'a vu, bien des textes qui s'écrivent à partir des années 80 déplacent l'interdit de l'inceste sous la forme de rapports imaginaires entre des protagonistes que souvent leur nature même sépare comme si, à les mettre en scène, le sujet parlait de son désir transgressif pour l'impossible, et essentiellement de son écriture. Ainsi, dans *La pute de la côte normande*, elle nomme hyperboliquement ce déplacement : « Parce qu'il n'y avait rien dans ma vie qui avait été aussi illégal que notre histoire, à Yann et à moi. » (PCN : 18) Transgressif, ce rapport tel qu'il est raconté dans ce court récit m'apparaît l'être surtout parce qu'il est marqué par la violence, qui « a été terrible », qui fait que le « je » « a eu peur » de l'autre, même s'« il avait de plus en plus raison », dit-il, d'être violent et de crier parce qu'elle ne pouvait arrêter d'écrire (PCN : 17-18). La relation fictionnalisée (je le souligne) avec Yann Andréa qui va devenir le Juif, Steiner, parce qu'elle donne à voir jusqu'à *C'est tout* (malgré le fait qu'on puisse remettre en question le statut de ce texte) une violence qui a parfois des allures silencieuses, incarne, aux côtés des textes pararomanesques (*Outside, La vie matérielle, Le Monde extérieur* surtout) un des lieux particulièrement fort de la transgression et de l'obscène dans les dernières années. C'est qu'au cœur de ce rapport qui semble s'exposer à la vue de tous (là n'est pas nécessairement l'obscène), tel que le raconte déjà *L'homme atlantique*, il y a l'absence de désir du « vous » qui annonce déjà la mort, une « mort perdue dans une mort régnante sans nom » (HA : 8), le réel même qui fait effraction<sup>400</sup>.

---

61-75), soit la sexualité (elle ne manque pas de faire le lien incontournable avec Bataille), l'excrémentiel, l'animalité humaine, certaines prises de position controversées, les injures assez nombreuses (dans *Le Monde extérieur* entre autres), ainsi qu'une manière violente de parler d'elle (*La pute de la côte normande*).

<sup>400</sup> La « sortie opérable du champ du symbolique, la négociation avec la réalité nue » (*Ibid.*, p. 103) pourrait être le lieu de l'obscénité selon A. D.-Halter : « De l'écart avec le réel et sa normalité puis de la tentative de mettre en forme cette obscénité naîtrait alors l'écriture durassienne comme épreuve des limites du dire-le-voir. » (*Ibid.*, p. 115)



Dans les dernières œuvres, c'est ce que j'ai tenté de montrer, la violence est donc plus que jamais présente. Elle l'est notamment parce que l'Histoire, le politique et Dieu y sont omniprésents tout comme la mer qui rappelle sans cesse la présence de l'archaïque (« scrutation inlassable, d'une profondeur vertigineuse qu'on opère sur notre mère », *VM* : 82), « lieux » indissociables de l'œuvre quoiqu'en ruines et ruinant le signifiant, refiguration de figures communes. L'écriture y devient le corps poétique du silence, de l'irreprésentable, de l'effraction, puisque « [c]'est l'origine du langage logée au cœur des différences<sup>401</sup> » qui est plus que jamais recherchée, celle du fameux poème perdu, détruit à jamais d'Emily L., « la perception de la dernière différence : celle, interne, au centre des significations » (*ÉL* : 85) où l'écriture va « vers l'inintelligibilité de la vérité » (*ÉL* : 89). Le poème d'Emily L. devient ainsi une des métonymies de la poétique durassienne, celle des textes-limites dont parle Alice Delmotte-Halter, mais aussi celle de l'œuvre elle-même (incluant donc les romans) dans les dernières années :

Le refus de la belle forme, de la médiation par l'assagissement normatif de l'écrit pulsé, bref, le refus de la représentation de la part de l'écrivain, aboutit à l'expression de textes d'effroi, consignnant la séparation définitive entre les êtres et dans les êtres, consignnant la seule connaissance possible : celle de l'inconnaissable, la limite<sup>402</sup>.

Les ruptures de sens vont jusqu'à la contradiction, la déflagration du signifiant qui pulvérise les textes, l'écrit. On n'a qu'à revenir aux fragments d'*Écrire* pour voir à quel point les textes de la fin demeurent une épreuve de lecture, mais surtout l'intégration de tous les « lieux » qui participent de la fragmentation du sujet, qui font de l'écriture elle-même une épreuve qui traverse le corps. La chambre, celle des « Juifs », celle de *L'Été 80*, où le sujet est véritablement avec l'a/Autre, c'est en ce sens l'écriture : « Viens dans ce papier blanc./Avec moi. » (*CT* : 42) De plus en plus, dans les blancs des textes, il ne sera question que de ce qui cherche à dire « l'effroyable » qui est « l'irreprésentable<sup>403</sup> », jusqu'à être « creusée en [s]on centre, [...] devenue le contraire d'un écrivain », à devenir « le jouet d'une fatalité formelle de laquelle [elle] essayai[t] de fuir » (*PCN* : 8) qui transgresse profondément tout ce qui rattache le sujet au social, au monde, d'abord à cause du langage et de la représentation :

---

<sup>401</sup> Alice Delmotte-Halter, *op. cit.*, p. 238.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 238.

Or, ébranler l'ordre de la représentation c'est toujours remettre en cause l'ordre social. Car, si la violence fonde la communauté, c'est dans la mesure où, rompant avec un état d'indifférenciation originaire, elle génère des distinctions et des séparations, du plus ou du moins, du bon et du mauvais, une légalité. Se hisser contre cet ordre de fait pour Duras, c'est d'abord neutraliser les oppositions, donc retourner dans l'indifférencié, exercer, par l'inversion, une violence invisible qui menace de désordre l'ensemble de la communauté<sup>404</sup>.

L'épisode de la mouche dans *Écrire* peut se lire, lui, dans un sens allégorique, venant symboliser le poids insoutenable et l'horreur inéluctable, là où le signe est à la limite, où le corps poétique est traversé par sa propre fin et que le blanc surgit pour dominer sur la page : « La mort d'une mouche, c'est [écrit Duras] la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, [...] ce que je voyais, c'est que la mouche *savait* déjà que cette glace qui la traversait c'était la mort. C'était ça le plus effrayant. Le plus inattendu. Elle savait. Et elle acceptait. » (En italique dans le texte. *É* : 49-52) À la fin, le scriptural incarne donc plus que jamais l'expérience limite de « l'inconnu qu'on porte en soi » (*É* : 64), « le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée » (*É* : 42) qui se fait sur fond blanc. La mort tout comme l'amour devient une façon de nommer le réel, mais également de désigner la séparation inévitable avec l'Autre. Le livre, une fois terminé, rejoint *le monde extérieur*, la société, la politique, Dieu, l'Autre qui fait violence, là où il y a le véritable *arrêt de mort* :

Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication : sa séparation d'avec lui, le livre rêvé, comme l'enfant dernier-né, toujours le plus aimé. (*É* : 34-35)

Il faut que je revienne à des sentiments meilleurs envers le livre, que je ne le traite plus comme un objet blessant, hostile, une arme dirigée contre moi. Qu'est-ce qui est arrivé. C'est comme si j'apprenais que tout ne peut pas relever de l'écriture, que celle-ci s'arrête qu'on le veuille ou non devant des portes qui sont fermées alors que je crois le contraire, qu'elle traverse tout, les portes fermées aussi, peu importe la raison pourquoi. (*VM* : 90)

Il y a le livre qui demande ma mort. (*CT* : 59)

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 145. A. D.-Halter se réfère ici bien entendu aux travaux de René Girard dans *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1990.

Dans cette logique, on peut comprendre le reproche fait « aux livres, en général, [de ne pas être] libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, règlementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. » (É : 41) À cette écriture aux prises avec le pouvoir (politique de la bonne littérature), elle oppose la vision de la fin d'*Emily L.* :

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition. (ÉL : 153-154)

Cette vision va assez loin dans l'expérience de Duras, c'est-à-dire jusqu'à « l'intenable » (É : 30), à la « contradiction et aussi [au] non-sens » (É : 34), jusqu'au fantasme d'« une écriture du non-écrit », « brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls », « [é]garés » (É : 86). Si l'on en croit les paroles retranscrites de *C'est tout* (je me permets ici d'en ouvrir le sens), le dernier livre s'intitulerait d'ailleurs « Le livre à disparaître » (CT : 10) où « [l]e tout s'évanouira[it] quand s'effacera[it] le texte de la lecture » (CT : 20). Pour Duras le désir d'aller, en écrivant, là où l'écriture devient impossible, lieu de l'absolue transgression, indépassable, contre le social certes, mais aussi contre une certaine littérature et contre soi-même demeure jusqu'à la fin souverain. Chez elle, c'est la mort à petit feu qui aura raison de la pulsion scripturale et qui finira par emporter les derniers restes où elle se permettait probablement encore de dire l'essentiel devenu ces phrases, ces mots éparpillés :

Que le monde aille à sa perte. (CT : 25)

Ça fait peur d'écrire.

Y a des trucs comme ça qui me font peur. (CT : 28)

Moi je veux que ça disparaisse ou que Dieu me tue. (CT : 35)

C'est fini.

Il n'y a rien.

Il faut fermer la page.

Viens maintenant.

Il faut y aller. (CT : 38)

Ainsi, Duras écrit, à travers son rapport à l'Autre, la perte irrémédiable qui fait le sujet manquant, mais qui fait aussi l'intelligence de sa littérature, une intelligence où s'entrelacent le sensible et l'intelligible, faisant se côtoyer les différents registres de l'œuvre : le maternel/féminin, l'Histoire, le politique, le théologique, mais aussi l'érotisme, l'amour, la douleur (pour ne nommer que ceux-là). Et il en va de même d'une certaine manière chez Aquin, quoique, à la lecture, on puisse avoir l'impression que ce qui relève de l'affect et du sensible se trouve voilé derrière une construction imaginaire labyrinthique et éclatée plus près de l'intellect, ce qui est par conséquent aussi révélateur. Alors que le corps poétique aquinien inscrit une expérience où la perte cherche à être évitée, colmatée par une parole débordante et digressive, le sujet durassien l'assume jusqu'à l'édifier, ce qui fait le corps troué de l'écrit. Dans un cas comme dans l'autre, le désir de l'écriture semble néanmoins être porté vers ce qui, au *champ de l'Autre*, fait « trou », dans toute la menace que suppose *s'approcher* de ce lieu, en faire l'origine du désir scriptural, d'où la violence qui irradie des scènes, de la représentation et d'une poétique qui s'en fait le devenir-corps. Les figures de l'Histoire et de Dieu, loin de se constituer à partir de scènes indépendantes des œuvres, permettent, à les lire ensemble, de circonscrire ce qui cherche absolument à se symboliser, ce qui rejoint et éclaire le rapport au maternel/féminin, primordial. Le rapport à l'Autre, incontournable si l'on veut saisir le sujet de l'énonciation en acte dans et par la fragmentation, demeure, même après lecture et analyse, complexe. Ce qui précède a cherché à en éclairer les lieux de passage.



## CONCLUSION

Et l'œuvre qui surgit en pleine lumière, après une violence que tous ignorent même celui qui la contenait, même l'« artiste », l'œuvre est elle-même une violence, une irruption de nouveauté, d'une vie jusque là qui n'existait pas. En tant qu'unique, sans précédent, c'est une violence originelle : dans le vide de l'être et l'indéfini du réel, une intensité émerge et commence un nouveau cycle du temps ; elle s'offre à être nommée par ce seul commencement, au terme d'un processus qui se décharge en elle.

Daniel Sibony, *Violence. Traversées*

*Écrire la violence du réel*

Les œuvres d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras mettent en acte un sujet fragmenté, puisque traversé par la violence du réel. La première partie de la thèse a montré de quelles manières ce sujet pouvait se saisir dans plusieurs textes-phares selon deux modalités importantes : la mosaïque kaléidoscopique de certains *moi imaginaires*, ainsi que la pulsion scopique et l'obsession pour le registre du voir. Dans le premier chapitre, afin de montrer que le sujet de l'énonciation est d'abord et avant tout un sujet de l'écriture qui ne relève pas que d'un genre littéraire, on a vu en premier lieu comment le « je » des textes pararomanesques apparaît afin d'éclairer, en deuxième lieu, sa correspondance avec les personnages-narrateurs des romans. L'objet de ce premier chapitre a été de voir comment la construction d'une image du sujet lui-même, qui en passe par l'acte d'écriture mis en scène, revient d'une scène scripturale à l'autre. On a aussi constaté à quel point la parole du pararomanesque répond à la forme des romans, là où se joue la fragmentation qui fait le corps poétique. Ainsi, sur ce plan, une différence majeure entre la poétique aquinienne et celle de Duras s'est imposée dès la première lecture et en a révélé d'entrée de jeu le sujet, ce qui s'est confirmé durant le parcours de l'analyse. Chez Aquin, la parole concourt toujours à se relancer dans la digression, les circonvolutions, les parenthèses où il y a profusion d'un savoir qui encombre

et contamine les textes, ce qui crée l'effet d'un débordement. Chez Duras il y a plutôt une tendance inverse qui, au fil des œuvres, donne de plus en plus de place à l'ellipse, à la parataxe, à ce qui fait « trou », lisible dans les blancs, au sein même des phrases où il manque parfois la subordonnée, ce qui conduit à un dépouillement progressif du corps poétique. Dans le deuxième chapitre, ces marques de l'énonciation se sont révélées être aussi l'effet d'un regard, d'une pulsion scopique qui découpe la représentation et donne à saisir le sujet à travers deux textes importants : *Neige noire* (Aquin) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (Duras). L'obsession pour le visuel a traduit une urgence de donner à voir l'objet invisible du désir, mais aussi le désir lui-même de se faire surgir en tant que point aveugle de la représentation, par des ouvertures faites à même le champ romanesque sur des modes scéniques ou scénaristiques.

La deuxième partie a par la suite éclairé ce qui est à l'origine de la division du sujet, c'est-à-dire le rapport complexe du sujet à l'Autre qui s'énonce à partir de plusieurs registres. Il a d'abord été nécessaire de distinguer les différentes acceptions de la notion d'Autre présentes chez Aquin comme chez Duras, à savoir l'autre imaginaire, mais aussi l'Autre symbolique et l'Autre réel (Lacan). L'enjeu a surtout été de montrer à quel point l'Autre réel à la fois structure et déstructure le sujet, pris à même le symbolique, et que c'est le réel qui ici fait particulièrement violence au sujet. Ainsi, c'est par les registres les plus importants, qu'Aquin et Duras ont en commun et qui font apparaître des figures importantes, que l'on a pu voir comment le sujet est dans un rapport à l'Autre à la fois réalisant et déréalisant. À l'origine, c'est au niveau du maternel et du féminin que se saisit ce rapport, mais on a pu voir à quel point il se rejoue avec la figure de l'Histoire et celle de Dieu. En effet, la scène du politique et de certains événements historiques, ainsi que celle du religieux et du théologique, font surgir l'Histoire et Dieu comme des figures avec lesquelles le sujet est dans un rapport qui le fait s'éprouver comme manquant, parce qu'elles font « trou » d'une certaine manière, qu'elles disent ce qui résiste à l'écriture. En ce sens, la fragmentation du corps poétique s'est présentée en profonde correspondance avec la représentation, les images, les scènes fondatrices des œuvres qui donnent à lire, à voir, ce qui travaille l'énonciation de manière invisible. Ma démarche a donc été de montrer à quel point il y a une coalescence entre la poétique et des figures, des scènes, des modalités de la représentation des textes permettant

de saisir ce qui se joue entre les multiples couches qui font l'écriture. En elle-même, chacune des parties de la thèse constitue une piste à suivre, dirait-on, ouverte sur un sens à lire et à relire, ce que produit la fragmentation dans les œuvres : une ouverture sur des espaces infinis de sens où s'écrit le sujet.

La fragmentation est l'effraction du réel dans l'écriture, sa manifestation évidente et incontournable. C'est ce qu'a voulu montrer toute cette thèse afin de contribuer non seulement au savoir qui provient des études sur les œuvres, mais aussi à la réflexion sur une certaine littérature. Comme le disait Barthes cité en exergue, « [l]a littérature s'affaire à représenter quelque chose [...] : le réel<sup>405</sup> » et j'y ajouterais que les écritures de la fragmentation, dont Aquin et Duras sont des exemples parlants, permettent d'en comprendre de manière vive le sens. Chercher à représenter, être hanté, capté par, buter sur le réel suppose d'ouvrir sa voix aux infinies possibilités de la représentation qui vont parfois jusqu'à défaire la langue pour la redonner autrement, démembrer le sens figé pour tenter de générer une nouvelle façon d'appréhender le monde, défigurer afin de refigurer ce qui est ressassé et qui hante la littérature moderne et contemporaine (le maternel, l'Histoire, Dieu, par exemple), mais aussi se trouver en face d'une origine innommable, d'un « trou » où la parole ne peut que choir. Rencontre essentielle et souvent douloureuse de ce que veut dire *écrire* dans une certaine littérature qui questionne le lieu même du symbolique, ainsi que de la possibilité de la représentation. C'est dans cette optique que la fragmentation devient non seulement un mode pour appréhender le langage, mais surtout un devenir-corps traversé par l'impossible qui en est le nœud, le point de chute et la vérité.

Les textes d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras sont ainsi lisibles à l'infini, pourrait-on dire, dans ce qu'ils convoquent de manière première qui est le réel et la violence qui en résulte. Je l'ai annoncé en introduction et j'ai tenté de le mettre en lumière tout au long de la thèse : le réel fait d'abord violence au sujet parce qu'il est l'impossible de la symbolisation — tel que l'a saisi Lacan — et frappe de manière concrète l'expérience de l'écriture. Il indique la limite au-delà de laquelle se perd le sujet, ce que l'on appelle en psychanalyse la jouissance. L'au-delà de cette limite ne peut donc que susciter la crainte, mais est aussi

---

<sup>405</sup> Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 22.

recherché, d'où la posture problématique qui fait des œuvres d'Aquin et de Duras la mise en acte de *sujets-limites* animés par une expérience de la « faille » décrite par Daniel Sibony dans *Nom de Dieu*, mais aussi par celle de l'absence. Pierre Fédida en note l'incidence : « Que l'absence soit l'expérience d'un manque envahissant qui abandonne chacun à une solitude de sa durée et de son histoire ou qu'elle soit l'espace de la pensée — raisonnements, concepts, images —, elle fait violence jusque dans le silence<sup>406</sup>. » Les effets de violence, perceptibles dans et par la fragmentation du corps poétique, viennent de ce rapport conçu aussi comme ce qui fait « trou ». Ils constituent la trace de l'expérience profonde, corporelle et pulsionnelle, de l'impossible qui traverse parfois le corps en souffrance et en jouissance dans l'acte d'écrire.

*L'acte de lecture aux prises avec la violence de l'œuvre*

L'acte de lecture s'en trouve par conséquent inévitablement marqué puisque ces effets, ceux du « texte de jouissance », pour revenir à ce que j'ai souligné avec Barthes en introduction<sup>407</sup>, rendent parfois le parcours éprouvant, inconfortable et par là même signifiant. À la violence qui provient du réel et à la jouissance perceptible là où se produisent les effractions, la réponse du sujet est une autre violence, nécessaire pourrait-on dire, qui est à lire du côté du désir et d'une pulsion vitale qui fait l'écriture et qui soulève des interrogations autant que l'autre, celle-là mortifère. En d'autres termes, la violence lisible, à moins de chercher à l'éluder et donc de la nier, pose problème et peut rendre à certains la lecture difficile. D'une part, une certaine aridité provient sans doute d'une violence, certes inoffensive en elle-même, faite au langage commun, à une manière énonciative plus traditionnelle à laquelle appartiennent d'ailleurs les premiers écrits (*Les Rédempteurs* et, d'une certaine façon, *L'invention de la mort* du côté d'Aquin, *Les impudents*, *La vie tranquille* et *Un barrage contre le pacifique*, entre autres, du côté de Duras), même s'ils

<sup>406</sup> Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1978, p. 11. *L'homme atlantique* est un bel exemple de texte traversé par l'absence.

<sup>407</sup> Celui, je le rappelle, « qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » (En italique dans le texte. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 23.)



portent déjà les traces de ce que deviendront les récits plus tardifs<sup>408</sup>. D'autre part, il y a aussi une violence mise en scène, difficile à nier et peut-être plus dérangeante celle-là, qui peut bouleverser une certaine lecture à cause de ce qu'elle dit, de sa vérité. Il suffit de penser à des scènes comme celle de l'homme qui bat la femme, dans la proximité même de leur rapport sexuel, jusqu'au meurtre dans *L'homme assis dans le couloir*, ou encore de l'assassinat sordide et anthropophage de Nicolas qui se révèle à la fin de *Neige noire*. La manière même dont elles sont racontées, données à voir au lecteur participe intégralement de ce qui constitue l'effet de vérité qui rejaillit et peut soulever chez certains des réticences, constituer une expérience du choc. Car, il faut le dire : Aquin et Duras sont loin de faire l'unanimité et certains textes sont plus appréciés que d'autres. Chez Aquin, si *Prochain épisode* a été acclamé par la critique et aimé des lecteurs, l'accueil fait à *Trou de mémoire* sera plus froid. *L'Antiphonaire*, où la violence (sous la forme d'un masochisme féminin) est maître — et autant au niveau du récit de Christine que de la forme singulièrement fragmentée du roman —, a eu droit à une réception encore plus problématique. L'éditeur québécois anticipe lui-même la réception qui va suivre la publication du texte. Après sa lecture, Pierre Tisseyre écrit à Aquin pour lui dire que son roman « est à la fois fascinant et un peu agaçant. [Il] ne sai[t] pas s'il aura un grand succès ou si, comme *Trou de mémoire*, il ne touchera qu'une certaine élite » (AN : XL). Quant à Duras, si elle a droit à une consécration en 1984 avec *L'Amant*, les *aficionados* de son œuvre se doivent de reconnaître que plusieurs sont agacés par sa prose et ses récits, ce que souligne Michel David, manifestement admirateur de l'œuvre : « "Marguerite Durasoir", "Marguerite Duraille", les pamplets et sarcasmes le plus souvent désobligeants, sans talent ou insolents, n'ont pu réduire au silence l'une de ces grandes dames

---

<sup>408</sup> Certaines opinions dont Barthes, celui-là même qui définit le « texte de jouissance », aurait fait part à Duras ont quelque chose de comique. Dans *Yann Andréa Steiner*, elle raconte sa réaction, sa colère, mais aussi son sarcasme à l'égard de ce que Barthes lui aurait suggéré : « Vous avez parlé de Roland Barthes. Je vous ai rappelé mon sentiment quant à lui. [...] Je vous ai dit aussi que je n'arrivais pas du tout à le lire, que Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit et que c'était de cette fausseté qu'il était mort. Je vous ai dit plus tard que Roland Barthes, un jour, chez moi, m'avait gentiment conseillé de "revenir" au genre de mes premiers romans "si simples et si charmants" comme *Un barrage contre le pacifique*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Le marin de Gibraltar*. J'ai ri. » (YAS : 19)

de la littérature contemporaine, celle précisément qui a choisi cette invention et cette morale du langage si particulières<sup>409</sup>. »

Si ces réactions aux œuvres peuvent s'expliquer autrement, il m'apparaît que la violence y contribue largement, véritable « prix à payer pour avoir osé sortir et crier » (É : 38), comme le reconnaît Duras. Le pari même de travailler ainsi la langue et le récit qui ne peut plaire à tous est en soi une violence pour celui qui a des habitudes confortables de lecture. Aussi, à cause de certaines scènes-écritures, à cause de certains textes qui vont loin dans l'expression d'une violence, jusqu'à l'insoutenable par endroits, les œuvres ont quelque chose de maudit : elles sont révélatrices d'une vérité du sujet qui échappe à une littérature plus *sage* et qui dérange toujours une certaine moralité. Duras reconnaît elle-même que « [l]a violence est une chose [...] dont on a donc toujours, tout au long de sa vie, la vocation profonde [...]. Je pense que ce n'est pas étranger au fait que j'écris<sup>410</sup>. » Dans certains entretiens, elle se dit même consciente de ce que ses textes mettent en scène, en rajoute à propos de la violence que peut susciter leur lecture. Dans les entretiens réalisés par Jean Pierre Ceton pour *France culture* publiés récemment, les propos de l'auteure sur *L'homme assis dans le couloir* éclairent jusqu'où va le texte, sa violence, la vérité qu'il contient à ses yeux :

Il est vrai qu'il y a une sorte de gloire du subissement chez la femme que beaucoup de femmes nient. [...]

Il y en a beaucoup qui ignorent ça, cette espèce de bonheur incomparable d'être bafouée, d'être les sorcières des places publiques, hein, c'est pareil. [...]

Comme si on portait en soi sa barbarie, première, intacte, qui était ensablée par le temps, vous voyez, au cours des siècles, mais qui était là complètement...

Enfin, c'est ce que je ressentais personnellement quand j'ai écrit *L'[h]omme assis dans le couloir*...

Elle ajoute au sujet de la femme, à la fin de ce texte :

<sup>409</sup> *Op. cit.*, p. 55. Michel David rappelle d'ailleurs les propos de Pierre Desproges, « étonnant de discordance, affirmant à sa manière que "Marguerite Duras n'a pas écrit que des conneries, elle en a filmé aussi". » (*Ibid.*) Si ceux-ci ont quelque chose de comique au niveau de la tournure, ils ne sont pas moins violents. Est-ce la manifestation, à peine camouflée, d'une violence qui répond à celle que fait l'œuvre à certains ?

<sup>410</sup> *Œuvres cinématographiques*, Édition vidéographique critique, 1984, livret, p. 15.

Je pense qu'elle est morte, je n'en suis pas sûre, je ne suis pas sûre de ce que j'ai dit là, en dernier lieu, je ne suis plus sûre de rien, je pense que, *j'espère* quelque chose : j'espère qu'elle est morte... j'espère qu'elle est morte...  
 ...Ouahh<sup>411</sup> !

Chez Aquin, le *Journal* livre aussi la violence qui anime l'œuvre, désir assumé d'en faire un objet esthétique :

J'imagine des œuvres d'art, romans ou films, exprimant l'inavouable, soulignant précisément les choses qu'on ne fait pas mais qui nous hantent comme des désirs impuissants. L'art, l'ai-je déjà dit, doit toujours aller trop loin ; se tenir à la limite de l'inavouable, dessiner le geste qu'on n'ose pas faire, la pensée qu'on cache. Je pense particulièrement à ces rages soudaines qui me prennent parfois dans une foule ; à cette fureur qui me porterait à griffer au visage et à battre au sang ; à ces paroles qui me viennent aux lèvres devant une personne qui m'inspire ; à ces mots d'amour, à ces effusions subites, à ces colères vers quoi nous sommes toujours portés et que nous contrôlons hélas facilement [...]. (J : 117)

Dans les œuvres elles-mêmes, la parole porte bien souvent le sens à la fois de l'effraction et de la réponse à l'effraction, que l'on pense ici seulement aux propos vociférants de P.X. Magnant dans *Trou de mémoire* ou encore à l'énonciation très dure du « je » de *La maladie de la mort* envers l'homme impuissant. Si la violence demeure difficile à recevoir, c'est peut-être aussi à cause de son double effet : elle est, d'une part, l'incarnation d'une force qui se bat contre le désir qui est, d'autre part, l'attraction irrésistible envers l'absolu, le point mort constituant l'arrêt, la fin de l'écriture, le silence. Elle est le lieu même du combat pulsionnel pris dans le mouvement scriptural qui rejaillit dans des scènes fortes, représentatives de la fragmentation qui traverse le sujet. Là se présente à mon sens la vérité du sujet aquinien et durassien que les œuvres analysées — et non analysées, pour que la thèse ait une fin — disent jusqu'au cri. Tout en les propulsant dans l'écriture, leur désir, se manifestant souvent jusqu'à la violence, les porte vers ce qui est en la transgression ultime, actualisation de la violence du réel dans ce qu'elle a de plus radical, c'est-à-dire la disparition. Disparition de la scène. Disparition de l'écriture. Disparition du sujet. Ce désir que la tension cesse, il est partout présent, énoncé. Et pour cause. Dans une conférence écrite et prononcée en 1973, Aquin dit déjà son passage à l'acte quelques années après, le sens

<sup>411</sup> Je souligne. Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras. On ne peut pas avoir écrit* Lol. V. Stein et désirer être encore à l'écriture, Paris, François Bourin Éditeur, 2012, p. 81, 83 et 101.

peut-être de son projet longtemps mûri : « Disparaître, c'est mourir un peu. Mais il ne me sied pas de mourir un peu...<sup>412</sup> » (*MLI* : 249) Duras l'a aussi écrit en parlant de l'alcool, pratique, chez elle, reliée à la solitude de l'écriture, qui l'a menée aux confins de la mort<sup>413</sup> : « Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. » (*VM* : 20) Or, sur la limite où le sujet se tient — toujours celui qui se construit au fil des textes (narratifs et paranarratifs ou pararomanesques), même dans une parole qui peut nous sembler être celle, directe, de l'auteur —, « la violence est le transfert d'une rencontre impossible<sup>414</sup>. » La démarche de Duras au cinéma, ainsi que ce qu'a cherché Aquin du côté visuel me semblent à lire comme le prolongement de cette rencontre qu'est l'écriture. On l'a entr'aperçu avec quelques passages du *Journal* d'Aquin et quelques fragments de *Écrire*, *La vie matérielle* et *Le Monde extérieur* (Duras) : le hors-champ romanesque qui donne à lire des textes difficile à cataloguer, à enfermer entre les clôtures génériques, est aussi déterminé par le même désir d'aller confronter le réel au risque de s'y perdre, de trop en jouir.

#### *Le mouvement rupteur comme coalescence du corps poétique et de la vision*

Écrire la violence mortifère du réel, par une autre forme de violence, celle-là salvatrice, se lit dans et par le mouvement rupteur qui fonde la poétique des œuvres d'Aquin et de Duras. Chez Aquin, la parole circonvolutive, prise dans un rythme soutenu, comme s'il y avait urgence de dire, le donne aisément à lire. Chez Duras, le mouvement se conçoit plutôt dans la lenteur, dans l'arrêt, à cause de la ponctuation, de l'ellipse et de la parataxe, puis dans la reprise qui donne l'impression d'une parole qui cherche le sens au-delà des mots : « Le doute, c'est écrire. » (*É* : 26) Véritable respiration au cœur de la parole, c'est ce que Georges Didi-Huberman conçoit comme un souffle perceptible à même la forme, forme qui accentue « les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en

<sup>412</sup> Il faut voir le film-document de Jacques Godbout, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* (1979), [http://www.onf.ca/film/deux\\_episodes\\_dans\\_la\\_vie\\_d\\_hubert\\_aquin/](http://www.onf.ca/film/deux_episodes_dans_la_vie_d_hubert_aquin/), où Andrée Yanacopulos expose la démarche d'Aquin au moment où il décide de passer à l'acte afin de voir que le suicide constituait un vrai projet et non pas une impulsion soudaine de l'auteur.

<sup>413</sup> Cette réalité, *Écrire* la dit aussi, lie le fait de l'écriture, la solitude, l'alcool et la mort : « La solitude, ça veut dire aussi : Ou la mort, ou le livre. Mais avant tout ça veut dire l'alcool. » (*É* : 23) ; « Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. » (*É* : 38)

<sup>414</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, *Violence. Traversées*, op. cit, p. 9.



mouvement<sup>415</sup> ». Trace d'une respiration, saccadée ou lente, à travers la forme, le mouvement issu de la fragmentation se présente aussi comme le devenir-corps d'une vision de l'œuvre, d'une posture où se place le sujet vis-à-vis de lui-même, mais aussi de l'a/Autre. Il suppose des ouvertures, parfois profondes, véritables lieux de passage pour que le sens ne se fixe jamais, cela étant perpétuellement en acte dans le texte.

Certains fragments des œuvres aquiniennes et durassiennes, fragments qui me sont toujours apparus comme des moments de grâce, exposent la vérité du texte qui échappe au fait d'écrire la chose, de la fixer dans le symbolique, mais qui trouve plutôt son sens dans la relance de l'acte même d'écrire, dans son mouvement. Les espaces blancs, les ruptures, la séparation inévitable entre les êtres, entre les choses font la possibilité même du devenir qui est l'élan vers une énonciation ouverte à l'infini, adressée à l'Autre. Chez Aquin comme chez Duras, la fragmentation est la condition même de la possibilité de l'écriture qui lie le sensible du corps avec l'acte de la pensée que l'on pourrait qualifier d'intelligible (quoique la prose ait quelque chose d'un peu plus cérébral chez Aquin). Dans son *Journal*, Aquin énonce d'ailleurs sa vision du « langage du corps » comme étant obscur, ambigu, impénétrable (*J* : 86), ce qui éclaire — en un sens parce qu'il parle à cet endroit du rapport physique entre personnes — sa passion pour les grandes explications tout comme pour les multiples parenthèses et digressions caractéristiques des romans. Chez Duras, sans parler d'une écriture du corps qui serait celle du genre féminin, il y a néanmoins l'acte reconnu comme pris *dedans*, parce qu'« [o]n ne peut pas écrire [selon elle] sans la force du corps » (*É* : 29)<sup>416</sup>. Il s'agit d'un acte aux prises avec la fameuse « ombre interne », ce que la poétique incarne : « L'écriture, c'est l'inconnu. [...] C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. » (*É* : 64-65) Dans les deux extraits que je retranscris ici et que j'ai volontairement choisis non pas dans l'univers pararomanesque, mais comme deux moments issus du plaisir de ma rencontre avec les récits, ce qui fonde le corps poétique des textes devient une vision pratiquement

<sup>415</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 9. J'ai convoqué cette notion pour parler de Duras dans la première partie, mais elle est également lisible chez Aquin. En effet, le rythme peut parfois donner l'impression que la parole aquinienne, à force de trop vouloir dire, est au bord de l'essoufflement. L'utilisation des points de suspension en serait une des marques.

<sup>416</sup> Elle dit aussi, plus loin : « Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. » (*É* : 97-98)

philosophique du monde et de l'existence qui met à l'avant-plan la nécessité de la fragmentation :

La discontinuité présuppose la continuité. [...] L'existence, aux yeux du souvenir, a parfois ce caractère anormalement continu, et les éléments les plus discordants deviennent ainsi agencés, par un effet de perspective, selon la linéarité la plus pure. En vérité, le cours de la vie est chaotique et imprévisible. Aucune fiction ne peut masquer cet ordre « imprévisible » [...]. Les vécus ne s'enchaînent pas logiquement l'un à l'autre pour former une essence qui dure tout en ressemblant de plus en plus à sa propre image idéale. (NN : 48-49)

Vous penserez que le miracle n'est pas dans l'apparente similitude entre chaque particule de ces milliards du déferlement continu, mais dans la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent, du cristal liquide de vos yeux de celui blessant des sables, de la touffeur irrespirable du hall de cet hôtel passé de l'éblouissante clarté égale de la plage, de chaque mot de chaque phrase, de chaque ligne de chaque livre, de chaque jour et de chaque siècle et de chaque éternité passée ou à venir et de vous et de moi. (HA : 11)

Cette vérité propre au sujet, nommée par Duras sous la forme de la *séparation*, et par Aquin sous la forme la *discontinuité* (dans cette longue parenthèse le narrateur parle aussi du mouvement), se fait *vision* parce qu'il est ici bien question de *voir* et donc de *savoir*. Le rythme et la fragmentation lisibles dans cet extrait qui fait corps la vision, contrairement à ce qu'on peut en dire de manière générale, a quelque chose de similaire, quoique plus énumératif chez Duras que chez Aquin. Chez les deux, c'est le rapport à l'Autre réel, l'effraction, qui surgit et apparaît fondamental pour comprendre comment devient possible l'écriture et par là même un certain acte de la pensée, malgré la violence qui en résulte. En d'autres termes, dans l'acte de l'écriture, la fragmentation qui suppose de laisser ouverts et béants les lieux où *ça ne se suture pas*, où *ça respire*, apparaît essentielle. Cette vision, vérité du sujet, dit aussi combien le totalitarisme — qu'il se vive au niveau politique, intellectuel, scriptural — est mortifère. Marc-Léopold Lévy souligne que toute l'entreprise de Freud elle-même a consisté à le montrer :

Au regard de la raison, ce que Freud établit peut se résumer en peu de mots : pour l'humain, il n'y a pas de totalité. L'idée d'un champ unique, d'une homogénéité, celle d'une mise en ordre totale et univoque sont des illusions. Illusions dangereuses et étouffantes comme toutes les illusions, car la division constitue le sujet et toute tentative de totalitarisation l'assassine. Les conséquences de cette découverte, celles que Freud suit le premier, pas à pas, nous n'avons pas fini d'en prendre la mesure<sup>417</sup>.

On pourrait dire que c'est ce que fait toute une littérature de la fragmentation au XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi ailleurs dans l'histoire de la modernité, Montaigne en tête. La confrontation de l'impossible qui se dit aussi dans la séparation entre les êtres et les choses, dans l'absence, dans la différence, dans une conscience aiguë de la finitude, permet l'arrachement du sujet à ce qui précisément le menace sans cesse et qui serait toute entreprise de totalisation qui ferme le cadre. Ainsi, la fragmentation se révèle chez Aquin et Duras comme ce qui inscrit au contraire le mouvement vital inhérent à l'a/Autre, au monde, l'exacerbation de la pulsion de vie face à l'impensable de la mort, à l'arrêt, tant sur le plan de l'écriture que de la pensée qui se fait par elle. La *vision* qui constitue la pensée de l'œuvre est prise dans l'acte de voir et de voir *autrement* la réalité, par-delà les idéologies reçues et convenues, les croyances, les discours qui tentent d'unifier ce qui ne l'est pas, d'abolir la manifestation évidente du réel, de nier la jouissance et la mort. Vision, elle est ce qu'on pourrait aussi nommer une *lucidité*. Dans le dernier fragment cité, le « je » de *L'homme atlantique* fait un certain éloge de ce qui *sépare* en qualifiant cet état des choses de « miracle ». Il se trouve à dire indirectement que l'indifférenciation ou la fusion demeure toujours du côté de ce qui attire irrésistiblement le sujet mais le déréalise, qu'il y a là une véritable violence pour tout sujet.

#### *Briser le langage courant et la langue commune*

Contre toute pensée et forme totalitaires, il y a la fragmentation du corps poétique lui-même qui peut être perçue comme une violence portée d'abord et avant tout au matériau même qui fait l'écriture, qui fait la représentation du monde, le dépositaire d'une mémoire particulière et collective. Réappropriation de la langue et de la mise en récit pouvant aller jusqu'à la *défiguration* de la syntaxe, des phrases correctes, compréhensibles, les textes peuvent se lire dans l'optique où le désir est de faire éclater le sens afin d'appréhender

---

<sup>417</sup> Marc-Léopold Lévy, *op. cit.*, p. 14.

autrement la pensée et le *monde extérieur*. On l'a vu dans le *Journal*, Aquin en énonce le désir : « Bousculer le langage. Briser ses articulations, le faire éclater sous la pression intolérable de ma force : désécrire s'il le faut, crier, hurler plutôt que des phrases, utiliser des structures motiles comme des haut-parleurs de ma fureur et de ma cruauté. » (*J* : 263) Pour sa part, Duras parle de sa « lenteur, cette indiscipline de la ponctuation comme si [elle] déhabillai[t] les mots » (*YV* : 77), et il est assez intéressant qu'elle qualifie, en dialoguant avec Michelle Porte dans les entretiens du *Camion*, ses propos « d'accident irrattrapable de la parole » portés notamment vers une « liberté d'esprit » (*C* : 128). Dans *Emily L*, à la fin du roman, elle va même jusqu'à dire qu'il faut « jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse, ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition. » (*ÉL* : 153-154) La recherche d'« une écriture du non-écrit », « brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls », « [é]garés » (*É* : 86) correspond à une certaine violence qui est faite au langage, à ce qu'elle nomme les « livres, en général, [qui] ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, règlementés, conformes on dirait. [...] J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire la forme *la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive* » (Je souligne. *É* : 41). Dans ce qui fait la griffe ou le style, il en va pour Aquin comme pour Duras d'une nécessité de s'arracher à la totalité d'un langage unifiant, d'une langue commune tout aussi bien, pour enfin, peut-être, exister dans le théâtre où la seule vérité consiste encore à essayer de la dire. Il y a donc une violence à l'œuvre dans la fragmentation de l'écriture, mais elle semble répondre à une autre violence, beaucoup plus aiguë et menaçante : celle qui pourrait cadrer définitivement le signifiant, arrêter le mouvement de l'écriture qui est travail de langage. C'est ainsi qu'il y a, à l'origine même de l'entreprise aquinienne et durassienne, une *éthique de l'écriture* qui en passe par le travail de cassure de la langue reconnue, entre autres, comme étant le fondement du politique et des idéologies, des discours convenus, rassurants, mais aussi limités et limitants, violents parce qu'empêchant le passage de ce qui est autre, l'ouverture. Comme le dit Daniel Sibony en parlant des rapports humains de manière générale,



[l]'*exigence éthique* se situe là où la violence ferme le cadre ou le torpille ; là où l'humain est écorché à même la peau, et par ce point hémorragique tente d'opérer une ligature et un passage par l'*autre*. Non pas par ceux qu'il rencontre, mais par l'altérité de la rencontre, au point où l'homme se définit de ne pas pouvoir se définir ; là où le cadre de l'homme qui lui donnerait « toute sa valeur » se brise. La question éthique concerne moins la célébration des valeurs que leur émergence dans le choc des vraies rencontres<sup>418</sup>.

*Problématiques de la violence : du singulier-texte au corps collectif*

Au cœur de la thèse, il y a donc la violence dont j'ai voulu rendre compte sur plusieurs plans, le lieu problématique que mon travail n'a pas voulu aplanir en le conceptualisant. On me pardonnera de ne pas ouvrir ici — pas plus que je ne l'ai fait dans le parcours de la thèse — la question, toute la réflexion possible et la synthèse à faire sur les discours qui se sont intéressés aux origines de la violence et à ses implications, notamment sur le plan de la culture<sup>419</sup>. Y entrer supposerait d'ouvrir de nouvelles voies d'analyse — fort pertinentes par ailleurs — que je n'ai pu aborder. Certaines considérations que j'ai esquissées en introduction valent néanmoins la peine qu'on y revienne au moment où l'aspect problématique de l'étude de la violence, voie sur laquelle les œuvres aquiniennes et durassiennes m'ont amenée dès le départ, doit s'énoncer. Revenir sur un certain nombre d'idées apparaît nécessaire avant de pouvoir affirmer que les œuvres d'Aquin et de Duras, où la violence se présente aussi fondamentale, constituent des écritures éthiques. Nécessaire aussi pour dire qu'il y a là une forme d'éthique de l'écriture qui ne peut appartenir qu'à la littérature comme objet de transmission. Si la violence est déterminante dans les œuvres d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras, celles-ci ne sont toutefois pas les plus problématiques sur ce plan. Il suffit de penser — c'est pratiquement devenu un lieu commun — à l'un des grands tenants de la modernité, c'est-à-dire le Marquis de Sade, exemple le plus évident qui a donné son nom à une tendance, une pulsion, un comportement<sup>420</sup>.

<sup>418</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, *Violence. Traversées*, op. cit., p. 153.

<sup>419</sup> Voir notamment René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit. La question nous ramène également à plusieurs essais freudiens dont se sert Girard par ailleurs : « Psychologie des foules et analyse du moi » (Op. cit) et *Totem et tabou* (Paris, Payot, 1965).

<sup>420</sup> Voir à ce propos l'essai d'Annie Le Brun dont le titre, qui lui vient de l'introduction aux œuvres complètes datant de 1985 auxquelles elle a travaillé, est en lui-même plus qu'éloquent : *Soudain un bloc d'abîme, Sade* (Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1986). En tant que lectrice, elle

Dire que les écritures d'Aquin et de Duras sont *éthiques* et qu'elles révèlent une éthique de l'écriture, typiquement littéraire, est donc, à cause de la violence que j'ai voulu mettre en lumière, inévitablement problématique, entre autres parce que celle-ci n'opère pas uniquement sur la langue. En elle-même, on l'a dit, la violence dérange toujours, même quand elle est littéraire, parce qu'elle convoque plus que le littéraire lui-même, notamment les champs de la morale et de l'éthique. Disons-le tout de suite : la prendre et la concevoir sur le plan moral, en la qualifiant de positive ou de négative, de bonne ou de mauvaise, à prôner ou à éradiquer conduisent précisément à l'aplanir, à en occulter les effets déréalisants. La morale, perçue comme une série de principes et de lois fondées sur un jugement et une idéologie, est ici à distinguer de l'éthique, comme le souligne Marc-Léopold Lévy :

Nous pouvons, schématiquement, distinguer *éthique* de *morale* en disant qu'une morale est toujours idéologique, car elle est fondée à partir de ce qu'une société estime être bien. Elle résulte du jugement qu'une communauté porte sur les mœurs au nom de ses valeurs propres. [...] Quant à l'éthique, elle serait plutôt *la raison de la Loi*, en tant qu'elle transcende tous les individus, par-delà les morales particulières, en fonction d'une nécessité universelle<sup>421</sup>.

Sans même parler de morale, morale qui sera différente d'une société à l'autre, d'un temps à l'autre de l'Histoire, convoquer l'éthique pour parler de violence n'est jamais une chose simple, malgré le fait que l'on puisse tenter d'en dire quelque chose sans essayer de la cadrer ou de tomber dans le jugement. Je dirai donc pour commencer que le mot lui-même engage la prise en compte de l'existence de ce que, métaphoriquement, on peut reconnaître comme un lieu brûlant, un abîme qui effraie, fait frémir le corps et brouille la pensée, mais qui attire tout aussi bien et même en fascine plusieurs, toute une littérature pouvant en témoigner. Elle engage évidemment bien plus que le sens moral, mais toujours d'une façon très problématique. Cela nous ramène à Sade, certes, mais aussi à Baudelaire qui a d'ailleurs écrit à partir d'une conscience aiguë des manifestations du Mal qui à la fois repoussent et fascinent, à l'image même de son « Hymne à la Beauté », Beauté dont l'un des bijoux,

---

parle de son expérience de l'œuvre dans des registres plutôt parlants, comme « l'approche quotidienne » d'une « masse de ténèbres » provoquant un « vertige insistant », une « violence qui [la] possédait là » (*Ibid.*, p. 9). Quoique la lecture de Sade soit différente de celle qu'on puisse faire d'Aquin et de Duras, il y a certainement là une expérience, de lecture et d'herméneutique, à mettre en parallèle.

<sup>421</sup> *Op. cit.*, p. 46.

l'Horreur, « n'est pas le moins charmant » et dont le Meurtre est « parmi [ses] plus chères breloques<sup>422</sup> ». Bataille qui s'est tout particulièrement intéressé aux rapports entre la littérature et le mal rappelle, dans *L'érotisme*, que

[l]e langage commun se refuse à l'expression de la violence, à laquelle il ne concède qu'une existence indue et coupable. Il la nie en lui retirant toute raison d'être et toute excuse. [...]

La négation rationnelle de la violence, envisagée comme inutile, et dangereuse, ne peut pas supprimer ce qu'elle nie, plus que ne fait la négation irrationnelle de la mort. Mais l'expression de la violence se heurte, comme je l'ai dit, à la double opposition de la raison qui la nie et de la violence elle-même, qui se borne au mépris silencieux des paroles qui la concernent<sup>423</sup>.

Le problème demeure néanmoins intact, intégral en fin de parcours : approcher la question de la violence sans se brûler, c'est-à-dire sans la nier, sans non plus sombrer dans ses attraits qui rendent complaisant, n'est pas aisé. Les effets de vérité qui proviennent de cette violence et qui concernent le sujet, au sens à la fois singulier et collectif, sont troublants parce qu'ils ne relèvent pas d'un mirage. Ils sont, je dirais, bien réels et impliquent, à ne pas les nier, de lever le voile.

L'écriture, celle du « texte de jouissance », celui qui remet en question véritablement le lecteur, se présente comme la force d'un corps qui répond à la violence qui sourd chez le sujet, aux prises avec un désir et une jouissance, mais aussi à ce qui lui vient de l'Autre, de son origine, de sa culture, qui témoigne de son rapport au collectif. Dans cette optique, la violence est le point aveugle de l'expérience qui se fait écriture et qui devient donc une expérience de lecture engageant à penser la violence, ses origines, sans la réduire. Il en ressort surtout que les effets de vérité que font les textes, ne se limitent pas au champ singulier de la littérature. En faisant éprouver la violence, ils ramènent le lecteur à une réalité elle-même complexe sur le plan social et collectif<sup>424</sup>. Cette réalité, on l'a vu, fait partie chez

<sup>422</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 74.

<sup>423</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 208. Voir aussi *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1957.

<sup>424</sup> Cela convoque aussi le domaine du droit et de la loi qui régit la culture avec laquelle le sujet est dans un inévitable rapport. Voir Walter Benjamin, « Critique de la violence », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 210-243. Hannah Arendt a aussi traité de la question sur un plan politique, notamment dans son texte « Sur la violence » (*Du mensonge à la violence*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Pocket, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1972, p. 105-187). Elle élude néanmoins, voire nie l'essentiel de ce que je souhaite mettre en lumière, en réfutant l'idée d'« une



Aquin et chez Duras de *l'horizon du texte*, elle est même complètement intégrée à ce qui fait la fiction des récits et de la parole. La culture, dont il a été partiellement question avec les figures de l'Histoire et de Dieu, apparaît comme un lieu de violence incontournable qui est problématisé dans les œuvres. Entendons ici la culture au sens de *civilisation*, mais qui, dans la traduction et l'édition de l'essai freudien auxquelles je me réfère, devient *culture* et qui englobe le sens reconnu communément. Chez Freud, la culture est conçue comme « la somme totale des réalisations et des dispositifs par lesquels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux<sup>425</sup>. » Ce qui fait en partie l'objet de la réflexion du *malaise* éponyme, est, si l'on veut, l'échec de la culture à éradiquer les effets mortifères de la violence. De son côté, Daniel Sibony réfléchit sur les origines de la violence et les lieux de passage. J'en retranscris ici deux fragments importants :

*L'origine comme telle est source de violence dans le rapport qu'elle instaure — et ce à deux niveaux. D'une part, c'est là que se jouent les « premiers » tranchants de la loi : les premiers interdits et leurs échecs — dans la parole, dans le jeu de la limite, dans la violence de la représentation quand elle s'impose comme seul repère. D'autre part, l'origine, comme fonds narcissique ultime, implique la violence chaque fois que ce fonds est menacé d'hémorragie. La violence originaire relève donc du corps « visible » (fonds narcissique) autant que du corps-mémoire (fonds symbolique). Elle se déploie ainsi dans l'espace entre deux corps. Pour éviter la violence, il faudrait que les humains soient à la fois sans origine et sans retour à l'origine, sans début ni fin, pétrifiés dans l'éternité.*

La violence originelle, celle du rapport à l'origine, tient au fait que l'origine, on veut à la fois l'intégrer et la quitter — dans une angoisse où l'on confond les deux mouvements. Mais chacun d'eux a son temps et c'est ce qui ouvre l'*entre-deux* dans le rapport à l'origine. La violence originaire, c'est se dégager de l'origine pour permettre qu'elle se transmette ; vivre la mort de ceux qui la donnent, cette origine, endosser sa part de mort, au passé et dans l'avenir, pour permettre le passage. À chaque détour, la violence est à *jouer*, à franchir. Cette violence, d'éloignement et de rétention, semble nécessaire à la vie. La refuser en produit d'autres, durcies par la méconnaissance ; mais la reconnaître ne l'annule pas, et amène au contraire à supporter dans chacun des deux

---

secrète aspiration à la mort » ou d'« un irrépressible instinct d'agression » (*Ibid.*, p. p. 107), ce qui pourrait, par exemple, expliquer les conflits sur la scène internationale dont elle parle.

<sup>425</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 32-33. Guy Rocher donne une définition intéressante de ce qui correspond davantage à ce que l'on entend généralement, c'est-à-dire « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. » (Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, tome 1, Montréal, HMH, 1969, p. 88)



mouvements, l'absence de l'autre. C'est aussi cela être à la hauteur ; pouvoir *penser* la violence, pouvoir, sans dénier la perte, la *transférer* dans le déploiement de la vie<sup>426</sup>.

L'approche ici proposée éclaire les deux sens où la violence opère, ce que j'ai voulu reconnaître du côté d'un désir de la jouissance et d'un désir de s'y arracher pour le sujet. Elle souligne aussi et surtout le fait qu'elle est originelle, qu'il faut, qu'on le veuille ou non, *faire avec*. Par son travail de terrain et de réflexion, Freud a bien montré — même si d'autres après lui ont repris ses constats de manière pas toujours bienveillante — que la violence n'est pas de l'ordre de l'exception, mais qu'elle constitue structurellement le sujet. Sibony le reconnaît aussi :

La violence est un type de rapport à l'autre, à soi-même, à l'origine, impliquant des formes de peur, de rejet, d'angoisse, de constructions sophistiquées mais ordinaires. Si on les dit exceptionnelles, c'est tout l'humain que l'on doit dire exceptionnel. (Pourquoi pas?) En tout cas, on peut constater que les plus grands massacres sont portés par des attitudes, des mises en scènes, normales, banales. Ce n'est pas que la violence se banalise, c'est le banal et l'ordinaire qui conditionnent l'extrême violence<sup>427</sup>.

Le sujet animé d'une violence provenant de l'origine, d'abord singulier, devient une voie d'accès et de transmission afin de saisir ce qui s'actualise sur le plan de la culture et qui soulève, chez Aquin et Duras à tout le moins, des interrogations relevant de ce que Freud a nommé *le malaise dans la culture*. Le savoir transmis par Freud pointe l'aporie évidente d'une culture étant incapable d'empêcher une violence qu'elle est supposée contenir, ce qui fait en sorte que le lieu de la culture, ce qui en détermine les fondements, est à interroger. On pourrait résumer ainsi le problème : si la culture n'arrive pas toujours à bien fonctionner, ce qui génère des effets violents, c'est que ce qui en constitue le fondement, l'homme en tant que sujet pulsionnel, est occulté, non pris en compte. Aquin le souligne à sa manière dans « La fatigue culturelle du Canada français » en réponse à « La nouvelle trahison des clercs » de Pierre Elliott Trudeau qui voit dans le nationalisme l'origine de la guerre : « La guerre est l'extension collective, sinon mondiale, de la notion de conflit : et je suis près de croire que si on étudiait scientifiquement la guerre (ce qui semble aussi urgent que de vouloir la paix), on y trouverait peut-être des fondements d'explications qui concernent le phénomène humain

<sup>426</sup> En italique dans le texte. Daniel Sibony, *Violence. Traversées*, op. cit., p. 40 et 59.

<sup>427</sup> En italique dans le texte. *Ibid.*, p. 12.

global. » (*MII* : 69) Dans ses textes pararomanesques comme dans ses romans, il reconnaît d'autant plus la présence de cette violence en lui, presque banale : il la *voit*. Chez Duras, on n'a qu'à retourner à un texte fondateur comme « Le rêve heureux du crime » pour trouver la certitude que la violence à l'échelle collective trouve réponse au niveau de ce qui détermine le domaine du singulier, ne serait-ce que dans sa vie à elle : « Ce que j'essaye de dire ici c'est que la nature c'est aussi bien vous que moi. [...] La frustration est toujours là, dans chacun, aussi inévitable que sa cause même. L'enfant veut le tout du monde et ce tout, même par l'intercession de la mère, ne lui est jamais donné. La frustration est aussi inévitable que la poussée des dents, le sevrage. » (*O* : 358-359) Ou encore : « Mais le meurtre, il est dans l'homme. L'homme tue pour manger, il tue pour vivre, il tuerait pour son plaisir s'il n'était pas arrêté justement par ce que l'on peut appeler, la civilisation<sup>428</sup>. » Or, la civilisation, Duras le sait, n'arrête pas le crime, le nazisme étant pour elle la manifestation et en même temps le lieu où s'abîme la pensée qui propulse en partie l'écriture. Dans son essai, Freud met donc en partie le doigt sur le problème en disant qu'« il est impossible de ne pas voir dans quelle mesure la culture est édifée sur du renoncement pulsionnel, à quel point elle présuppose précisément la non-satisfaction (répression, refoulement et quoi d'autre encore?) de puissantes pulsions<sup>429</sup>. » Cette répression, si elle est trop importante, engendre évidemment des débordements, mais c'est surtout dans le cadrage réducteur que se situe un des nœuds du problème. Comme on le voit avec des sujets littéraires comme Aquin et comme Duras, la frustration et la haine peuvent devenir fondatrices, ce qui mène à la violence et fait obstacle à la visée première de la culture :

L'existence de ce penchant à l'agression que nous pouvons ressentir en nous-mêmes, et présumons à bon droit chez l'autre, est le facteur qui perturbe notre rapport au prochain et oblige la culture à la dépense qui est la sienne. Par suite de cette hostilité primaire des hommes les uns envers les autres, la société de la culture est constamment menacée de désagrégation. L'intérêt de la communauté de travail n'assurerait pas sa cohésion, les passions pulsionnelles sont plus fortes que les intérêts rationnels<sup>430</sup>.

D'ailleurs, si le sur-moi de la culture, nous dit Freud, est « une tentative thérapeutique, comme un effort pour atteindre par un commandement du sur-moi ce qui jusqu'ici ne pouvait

<sup>428</sup> Je souligne. Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 50.

<sup>429</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 54.

être atteint par tout autre travail culturel<sup>431</sup> », on se souvient de la conclusion pessimiste de *Malaise*. Non seulement la culture ne résout en rien la violence originaire et la pulsion d'agression — et d'auto-agression —, mais elle semble même y participer intégralement. C'est aussi dans cette optique que les œuvres d'Aquin et de Duras, en désignant cette violence à l'œuvre, en tentant par l'écriture de s'y arracher, en transmettent une vérité, ce qui les rend d'une certaine manière *éthiques*.

*Transmettre la transgression, une éthique?*

Chez des sujets comme Aquin et Duras, toute l'écriture semble s'ériger sur une nécessité de faire avec, mais aussi contre le *monde extérieur* précisément à cause de la violence qui en provient, d'où une posture transgressive, mais qui menace toujours de se refermer sur elle-même. On se souvient que le monde extérieur est pour Duras « un ratage assez impressionnant » et qu'elle « ne croi[t] plus à rien du tout, seulement à l'individu et à sa propre survie, à sa propre liberté, à sa propre sauvegarde, et à sa propre grâce, à sa propre immensité<sup>432</sup>. » Pour Aquin, ce monde extérieur est synonyme d'*éparpillement*, le lieu d'un « esclavage social » (J : 58). Le refus d'entrer dans le domaine du convenu participe intégralement de la place qu'ils occupent et qui appelle inévitablement une certaine violence dirigée vers la culture (sociale, politique). La culture, on l'a vu, prend parfois les traits d'un personnage ou d'un lieu géographique dans les textes narratifs tout comme elle peut devenir une figure abstraite. Sur le plan pararomanesque, bien des textes publiés disent à quel point Hubert Aquin et Marguerite Duras se sont placés dans une posture transgressive que l'on peut peut-être considérer irrécupérable, certainement irrévérencieuse. Rappelons à ce propos rapidement à quel point Aquin est maître des frasques perpétrées notamment devant une communauté littéraire et intellectuelle à laquelle il appartient, sans même parler de son engagement sur le plan politique qui l'a amené au FLQ, puis à la prison. On retrouve bon nombre de traces qui disent à quel point l'auteur pense et se veut en marge d'une culture dans laquelle il ne se reconnaît pas. À titre d'exemple, on peut revenir au projet d'allocation pour la remise du prix « Athanase-David » en 1972. Au lieu d'un discours convenu où il devait normalement faire des remerciements, Aquin avait plutôt projeté de dire que sa maxime est

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>432</sup> Lamy et Roy, *op. cit.*, p. 46-47.

qu'il *déçoit* (MLI : 237), ce qu'il se gardera de faire à cette occasion. Toutefois, lors de la remise du prix décerné par le quotidien *La Presse* en 1974, il se permet d'annoncer ce qu'il a écrit, à savoir que l'occasion lui « donne le droit d'infliger un certain supplice à [ses] convives » (MLI : 261). Tout cela, sans parler de sa démission fracassante de la revue *Liberté* en 1971, après y avoir longuement collaboré et l'avoir même dirigée, ce qui va entraîner, nous dit l'édition critique, « quelques remous dans le milieu littéraire et intellectuel québécois<sup>433</sup> » (MLI : 226). Chez Duras, les exemples sont multiples, mais soulignons celui de sa « position personnelle devant le raid américain sur la Libye [parue finalement en 1986 après avoir été écarté des entretiens avec Mitterand] » qu'elle qualifie elle-même « de brutalité et d'indécence » et qui l'amène pourtant à dire :

La position que j'ai, physique, autant que morale, devant l'événement de Tripoli, crée entre les autres et moi une différence dont je devrais souffrir. Or je n'en souffre pas. Dont je devrais m'excuser. Or je ne m'excuse pas. Qui devrait me faire peur. Or elle ne me fait pas peur. Je suis d'accord. Je sais avoir du crime en moi et de la méchanceté. Le reste je ne sais pas. Je tiens comme ça ensemble avec moi-même, je me débrouille ainsi. Différente de vous. Après le meurtre de Seurat, je suis restée trois jours dans la haine, le besoin de tuer, trois jours avec le poignard, le sang et à l'aise, pas dégoûtée. Devant le raid de Tripoli, rien ne s'est défait en moi, j'étais rassurée comme lorsqu'une intervention vient d'être faite sur un organisme malade qui permet à une circulation défectueuse de redevenir normale. Je ne sais pas ce que c'est que la non-violence, je ne peux pas me la représenter<sup>434</sup>. (ME : 74-75)

Il y a, dans une écriture littéraire et des propos publiés qui cherchent à ouvrir le sens convenu et à dire ce qui ne se dit pas, une rencontre entre l'esthétique et le politique qui en fait une éthique. Il s'agit d'une part de l'œuvre qui n'abolit pas son envers déréalisant où le sujet est toujours sur le point de disparaître, de s'anéantir. Une éthique de la transgression est liée à la prise en compte d'une réalité qui certes dérange, mais sur laquelle s'érige en partie la culture. Les textes disent où la culture, l'organisation sociale, rate son objectif, ce que bien des

<sup>433</sup> Aquin critique sévèrement dans cette période les subventions du Conseil fédéral des Arts demandées et reçues par la revue, mais force est de reconnaître que ce parti pris politique cache autre chose si l'on en croit l'auteur dans une lettre à Victor-Lévy Beaulieu où il dit qu'il lui « pressait de la [la littérature] hisser par quelque bombe que ce soit à statut supérieur. » (MLI : 225) Toute cette mise en scène a de quoi étonner, sans parler du fait qu'Aquin n'assistait plus aux réunions de *Liberté* depuis deux ans selon un collaborateur (André Belleau).

<sup>434</sup> Ce passage est celui qui précède l'extrait que j'ai cité au début de la thèse par rapport à une violence que le sujet-Duras ressent envers lui-même, dans le texte « Moi ». C'est ce qui fait dire à Alice Delmotte-Halter que « l'impudeur des mots, l'apologie de la violence relèvent d'une éthique de soi qui interdit la dissimulation. » (*Op. cit.*, p. 65)



discours tentent d'écarter, d'éluder ou de voiler, notamment les discours qui font *la* politique, ce que l'on considère comme étant justement *politiquement correct*. Les textes d'Aquin et de Duras, les textes d'opinion, mais surtout les œuvres littéraires, viennent dire où la culture rate et devient source de violence. Ils ont la qualité de faire du politique une esthétique. Michel David a raison de citer Gennie Lemoine qui dit que « le danger n'est pas dans la liberté et la transgression [...] mais dans le sommeil et le refoulement<sup>435</sup> ». Comme on l'a vu dans le dernier chapitre, la culture au sens large du terme, incluant donc l'Histoire et le politique, constitue un lieu de subissement pour le sujet qui cherche à sortir de toutes les limites imposées par elle. Or, on ne peut nier qu'au sein de cette posture parfois irrévérencieuse, il y a un désir irrépressible de transgresser, de se marginaliser, même sur le plan de la communauté intellectuelle et littéraire elle-même marginale pour la société française et québécoise de cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette transgression, on l'a vu chez Aquin, a toutefois ses limites.

C'est que, au cœur de la fragmentation de l'écriture qui dit l'effraction du réel, il y a la violence de la jouissance, il y a le fait que les textes jouissent violemment au fondement même de ce qui fait le sujet. La transgression perceptible dans les propos, dans les mises en scène des récits, dans la manière d'écrire très peu convenue, est un lieu de jouissance qu'on ne peut occulter. Ça ne pardonne pas. La transgression a ses limites, mais la jouissance aussi. Je parle encore de celle reconnue « comme Une » par Marc-Léopold Lévy, à laquelle on doit opposer d'autres jouissances, moins mortifères pour que quelque chose puisse précisément malgré tout se transmettre, se passer, pour que de la vie en sorte. C'est le travail de la psychanalyse, entre autres. Lévy rappelle que la jouissance, c'est l'instant où « le sujet retrouve quelque chose de son réel perdu au moment même où il se perd comme sujet », ce « qui est bien au-delà du principe de plaisir. » Il ajoute : « Le sujet ne peut que rechercher et redouter à la fois ce retour à son origine innommable<sup>436</sup>. » Soit. Le fait est que tous les sujets ne composent pas avec la jouissance de la même manière et qu'Aquin et Duras sont de ce point de vue *limites*. La jouissance, qu'elle soit ou non reliée au problème même de la violence que la culture ne parvient pas toujours à apaiser en tant que lieu même de son

<sup>435</sup> Michel David, *op. cit.*, p. 57. La citation vient de Gennie Lemoine, « Le testament de la fille morte », dans *Analytica*, 58, Éditions Navarin, 1989. Le numéro de la page n'est pas donné.

<sup>436</sup> Marc-Léopold Lévy, *op. cit.*, p. 31.

surgissement, peut apparaître parfois souveraine, plus forte que tout, ce qu'une littérature raconte. La question qui demeure à la fin est donc de savoir *quoi en faire*. Dans les cas d'Hubert Aquin et de Marguerite Duras, à défaut d'être prise dans le corps même des textes, elle devient œuvre. Elle amène le lecteur à se questionner — pour autant qu'il veuille en assumer les risques — sur des lieux de vérité. À propos de Duras, Michel David reconnaît que

[I]à où ça souffre, là où ça ne parle pas, ça doit s'écrire. [...] [Duras] en fait une œuvre des plus puissantes et s'en « sort » convertissant la jouissance dévastatrice en exigence éthique, celle du « bien écrire » en trouvaille distanciée et élaborée de l'objet perdu et persécuteur, deuil recommencé et nouveaux virages littéraires<sup>437</sup>.

Ce qui est certain c'est que ce que donne à lire Aquin et Duras est incontestablement une vérité, vérité du sujet *en acte*, ce qui constitue « [l']éthique du roman » selon la conception d'Anne Élane Cliche<sup>438</sup>, mais aussi celle d'un sujet qui se révèle tout particulièrement traversé par l'effraction de la jouissance, à un point où se donne à lire une violence aiguë que bien des lecteurs taisent. Éthique du roman, elle est aussi l'éthique même de l'écriture qui est un acte pulsionnel qui se prend à celui de la pensée, une pensée corporéisée qui est sans cesse en mouvement, prise avec l'effraction du réel et de la jouissance, mais aussi avec une certaine lucidité. Marc-Léopold Lévy conçoit que la psychanalyse, « comme toute éthique, demeure critique de la jouissance » et que « c'est bien la seule qui l'effectuera au nom de la jouissance même<sup>439</sup>. » Dans la même optique, certaines œuvres deviennent ainsi critiques, mais différemment, par des moyens littéraires qui font éprouver ce que les discours épistémologiques tentent de conceptualiser. Il y a donc en ce sens une éthique qui concerne l'acte même d'écrire, qui devient le fait du littéraire où la pensée rationnelle fait corps par le sensible, mais surtout un acte débordant les cloisons des genres, des discours. Les écritures de la fragmentation, nombreuses et variées depuis les débuts de la modernité jusqu'à l'ère

<sup>437</sup> Michel David, *op. cit.*, p. 54. Je tiens à noter que j'ai opéré une coupure là où je ne suis pas nécessairement d'accord avec le fait que « la fascination réelle et sexuelle à l'homme » soit à l'origine de ce qui fait la jouissance du texte. Il me semble que le féminin y participe aussi intégralement comme j'ai voulu le montrer dans le troisième chapitre.

<sup>438</sup> « L'acte rencontre donc toujours le dérobement du temps, l'inscriptible. [...] La transmission désigne ce passage à l'Autre, l'acte par lequel un sujet est appelé à se prononcer en son nom à la place d'un autre nom : celui de son désir. » (Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 207)

<sup>439</sup> Marc-Léopold Lévy, *op. cit.*, p. 7.

contemporaine, constituent des « lieux » où on le lit tout particulièrement et, de ce point de vue, Aquin et Duras sont exemplaires. Certaines œuvres se constituent, parfois à leur corps défendant, dans et par la violence, déréalisante et constitutive, comme une critique qui prend appui non pas sur un discours épistémologique, voire « scientifique », mais sur le fait même de la forme littéraire qui devient une manière différente de penser, de dire ce qui fait le monde.

*La malédiction comme posture de vérité*

À cause de ce que disent les œuvres, parce qu'elles nomment et donnent à voir ce que l'on ne veut pas toujours voir, à cause de ce qui s'y révèle et qui en fait même un impératif, la posture d'Aquin et de Duras constitue ce que je considère comme procédant de la malédiction, d'une forme de malédiction qui n'est pas à comprendre au sens de l'expression d'une souffrance dont se pare l'écrivain. La malédiction telle que je veux la concevoir en terminant n'est pas non plus uniquement le problème de la réception, de la lecture qui encense ou détruit, qui édite ou laisse des livres non publiés, quoiqu'elle puisse participer de la posture, qu'elle peut parfois en être l'effet. À ce propos, on peut reconnaître que, malgré un français neutre, loin du jocal des textes de son époque et donc aisément compréhensible pour la francophonie, Aquin n'a pas réussi à traverser véritablement les frontières. Il n'a pas non plus échappé aux sarcasmes. Duras, elle, suscite toujours de la haine de la part d'un certain lectorat, malgré l'édition de la Pléiade en cours qui lui donne le sceau de la « Grande littérature », expression que j'utilise un peu ironiquement. La vérité qui fait la force des « grandes » œuvres se trouve souvent du côté des maudits, ce que sont Aquin et Duras à cause de leur prise en compte de la violence du réel, de leur rapport à l'Autre, de la place que prend dans les œuvres la jouissance mortifère, à cause de leur lucidité, parfois difficile à porter<sup>440</sup>.

---

<sup>440</sup> Ainsi, ces œuvres sont celles qui combattent, peut-être même sans le savoir, le kitsch tel que défini par Kundera. Le kitsch est à l'origine « un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 357)

Duras aimait Michelet, toujours Michelet, « Michelet et encore Michelet jusqu'aux larmes » (*É* : 43), elle-même sorcière au regard de sa littérature inclassable, de sa vision parfois épouvantable, de ses propos scabreux, mais toujours aux confins d'une vérité difficile à dire : « Vous savez je ne comprends pas toujours très très bien ce que je dis... Ce que je sais simplement, c'est que c'est complètement vrai<sup>441</sup> ». Aquin, qui a cherché à *s'engendrer* dans son œuvre, son « théâtre [qui] doit venir de [lui] », dans lequel il s'étale « vraiment, totalement » (*J* : 205), par la violence de son énonciation et jusqu'au silence, par certains textes et romans qui ne sont pas les plus lus, par ses prises de positions le plus souvent très peu nuancées, fait figure de « beauté sinistre<sup>442</sup> » et parfois même de « génie malheureux<sup>443</sup> », sans que l'on puisse toutefois éviter de reconnaître son *génie*. À l'image de son narrateur, il n'a eu « qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire, au fond, violer, salir peut-être » (*IM* : 41), et par là *donner à voir*.

Il me semble qu'encore ici, sur le plan de l'expérience de la malédiction, Hubert Aquin et Marguerite Duras non seulement dialoguent ensemble, mais aussi avec d'autres figures d'écrivains-intellectuels modernes. C'est ce qu'un Baudelaire peint dans ses textes, poèmes et essais, pris dans la nécessité de dire la lucidité, la voyance qui fait écrire et qui fait écrire autrement, où la création devient *fleurs du mal*, « fleurs malades<sup>444</sup> ». Ainsi, en s'adressant à l'Autre de son œuvre, il dit l'expérience maudite qui brûle l'écrivain, expérience qui est aussi celle d'Aquin et de Duras, celle de l'écrivain qui *paye le prix* (*É* : 38) pour être allé au devant de la scène, dans le « théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées » (*NN* : 278), pour dire

<sup>441</sup> Jean Pierre Ceton, *op. cit.*, p. 43.

<sup>442</sup> À la sortie de *L'Antiphonaire*, c'est ainsi que Réginald Martel, critique littéraire pour *La Presse*, va qualifier le roman qui « ressemble », selon ses dires, à son auteur (29 novembre 1969, p. 34). La référence vient de l'édition critique (*AN* : XLIII).

<sup>443</sup> L'expression vient du sous titre de l'ouvrage de Pascal Brissette qui se consacre à la question, selon une méthodologie qui se veut le « croisement de la sociologie de la littérature, de la sociocritique et de l'histoire de la littérature » (*La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 17). Quoique son travail soit à prendre en compte, mes travaux ultérieurs voudraient s'intéresser à l'idée de la malédiction, mais sur un autre plan, plus près de la démarche de cette thèse. Il s'agirait d'y voir non pas en premier lieu le fait d'un malheur et d'une souffrance faisant la complaisance de l'écrivain, mais bien le fait d'une lucidité et d'une nécessité de l'écriture et de la pensée de *faire avec*, jusqu'à devoir s'inscrire dans l'irrévérence et la transgression.

<sup>444</sup> Dans sa dédicace à Théophile Gautier, Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 53.



« l'inavouable » (J : 117) et par là la vérité du sujet, pierre angulaire essentielle pour saisir de quoi est fait le monde, le nôtre. Puisque c'est l'œuvre et la force de l'écriture qui auront toujours le dernier mot, les vers baudelairiens seront donc ici les derniers :

#### AU LECTEUR

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous volons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes, ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui!- L'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère<sup>445</sup>!

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE<sup>1</sup>

### ŒUVRES<sup>2</sup>

#### Hubert Aquin

*L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Tome III, vol. V de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1969].

*Blocs erratiques*, textes réunis et présentés par René Lapierre, Montréal, Éditions TYPO, 1998 [1977].

*L'invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Tome III, vol. II de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1991].

*Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1992].

*Mélanges littéraires I : Profession écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy, Tome IV, vol. II de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

*Mélanges littéraires II : Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Tome IV, vol. III de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

*Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Tome III, vol. VI et VII de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974].

*Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Tome IV, vol. I de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

*Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Tome III, vol. III de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1965].

---

<sup>1</sup> La présente bibliographie fait état des ouvrages consultés, cités ou non.

<sup>2</sup> La production filmique, télévisuelle et théâtrale, ainsi que les scénarios (excepté *Le Camion*) n'ayant pas fait l'objet de l'étude, la bibliographie des œuvres les exclut. Les textes ne sont pas classés par genre, la classification s'avérant complexe, notamment chez Duras. Les titres sont en ordre alphabétique et non en ordre de parution.

*Récits et nouvelles : tout est miroir*, édition critique établie par François Poisson, Tome III, vol. I de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998.

*Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Tome III, vol. IV de l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968].

### **Marguerite Duras**

*Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1970.

*L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

*L'Amant de la Chine du nord*, Paris, Gallimard, 1991.

*L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967.

*L'Amour*, Paris, Gallimard, 1980 [1971].

*L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1962.

*Un barrage contre le Pacifique*, dans *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » 1997 [1950], p. 149-367.

*Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/Imec, 2006.

*Le Camion : suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

*C'est tout*, Paris, P.O.L, 1999.

*Détruire dit-elle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 [1969].

*Dix heures et demie du soir en été*, dans *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » 1997 [1960], p. 645-724.

*Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

*La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985.

*Emily L*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

*L'Été 80*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.



- L'homme assis dans le couloir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- Les impudents*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1943].
- Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- La maladie de la mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952.
- La mer écrite*, Paris, Marval, 1996.
- Le Monde extérieur. Outside II*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L, 1993.
- Le Navire Night et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1979].
- Moderato cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.
- Œuvres complètes*, tomes I et II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- Outside. Papiers d'un jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1984].
- Les parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 [1974].
- Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1981 [1953].
- La pluie d'été*, Paris, P.O.L, 1990.
- La pute de la côte normande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.
- Le square*, dans *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » 1997 [1955], p. 457-520.
- Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1980.
- Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966.
- La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987.
- La vie tranquille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1944].

Yann Andréa Steiner, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1992].

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

*Les yeux verts*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1987 [1980].

### **Autre (Duras)**

*Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, entretiens avec François Mitterand, Paris, Gallimard, 2006.

*La Couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Benoît Jacquot Éditions, 2001 [1984].

*Œuvres cinématographiques*, édition vidéographique critique (conçue par Pascal-Emmanuel Gallet et réalisée sous la direction de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo), Paris, Benoît Jacob Vidéo, 2001.

Marguerite Duras/Hervé Le masson, « L'inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel observateur*, 28 sept.—5 oct. 1984.

### **Études sur Hubert Aquin**

Beaudry, Jacques, *Hubert Aquin : la course contre la vie : essai*, Montréal, HMH Hurtubise, 2006.

Cardinal, Jacques, *Le Roman de l'histoire*, Montréal, Les Editions de Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993.

Cliche, Anne Elaine. *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992.

E. Kidd, Marilyn, « La thématique de l'eau dans l'œuvre d'Hubert Aquin », *Voix et Images : Guy Lafond*, vol. IV, n° 2 (décembre), 1978, p. 264-271.

Hamel, Jean-François, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images : Normand Chaurette*, vol. XXV, n° 3 (75) (printemps), 2000, p. 541-562.

Hamel, Jean-François, « Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et de la narrativité moderne », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2002.

- Jalbert, Martin, *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011.
- Lamontagne, André, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy (Qué), Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992.
- Lapierre, René, *L'imaginaire captif*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991 [1982].
- Martel, Jacinthe et Jean-Christian Pleau (dir. publ.), *Hubert Aquin en revue*, Sainte-Foy (Qué), Presses de l'Université du Québec, coll. « De vives voix », 2006.
- Maccabée Iqbal, Françoise, *Hubert Aquin : Romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1978.
- Mocquais, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, P. Tisseyre, 1985.
- Pleau, Jean-Christian, *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002.
- Randall, Marilyn, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.
- Richard, Robert, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990.
- Ropars-Wuilleumier, Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin ». *Littérature*, no 63, 1986, p. 38-54.
- Smart, Patricia, *Hubert Aquin agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Soron, Anthony, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris; Montréal, L'Harmattan, coll. « Critique littéraires », 2001.
- Wall, Anthony, *Hubert Aquin : entre référence et métaphore*, Montréal, Les Éditions de Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991.
- , « Hubert Aquin ou l'altérité impossible », dans *Sexuation, espace, écriture : La littérature québécoise en transformation*, sous la dir. de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson, Québec, Nota Bene, 2002, p. 313-327.
- , « Oublier tout ça. Le défaut de mémoire chez Aquin », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, sous la direction Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss et Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 115-128.

### Études sur Marguerite Duras

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

Alazet, Bernard (textes réunis et présentés par), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002.

———, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras : La tentation du poétique*. Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002.

——— et Mireille Calle-Gruber (dir. publ.), *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005.

———, « L'embrasement, les cendres », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 204, octobre-décembre, 1986, p. 145-160.

———, *Le Navire Night de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

——— et Christiane Blot-Labarrère (dir. publ.), *Marguerite Duras*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 86, 2006.

Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras Médium du réel*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1984.

Ammour-Mayeur, Olivier, *Les Imaginaires métisses – Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », Paris, 2004.

Anderson, Stéphanie, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995.

Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Paris-Bruxelles, Duculot, [1989]1999.

——— et Ralph Heyndels, *Écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Biezenbos, Lia van de, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », no 99, 1995.

Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1992.

———, « Marguerite Duras et le "Nouveau Roman" », dans *Le « Nouveau Roman » en question 3 : « Le Créateur et la Cité »*, Roger-Michel Allemand (dir. publ.), Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.



- Borgomano, Madeleine, « Duras. D'une écriture politique à une écriture du politique », dans *Histoire des idées et des littératures*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 33-62.
- , *Duras. Une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Éditions Cistre, coll. « Essais », 1985.
- , *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1985.
- , « Oscillation entre les pôles responsabilité/gratuité de la littérature : le cas exemplaire de Marguerite Duras dans *Le Vice-consul* », dans Aleksander Ablamowicz (dir. publ.), *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, p. 204-210.
- Bouthors-Paillart, Catherine, « "Les juifs, ce trouble, de déjà-vu" », dans *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002, p. 104-111.
- Burgelin, Claude et Pierre de Gaulmyn (textes réunis et présentés par), *Lire Duras : écriture — théâtre — cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2002.
- Cassirame, Brigitte, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2006.
- Cerasi, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris, Champion-Slakine, 1993.
- Ceton, Jean Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras. On ne peut pas avoir écrit Lol. V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, Paris, François Bourin Éditeur, 2012.
- Chalonge (de), Florence (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras 4, Le personnage. Miroitement du sujet*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010.
- David, Michel, *Le ravissement de Marguerite Duras*, Paris : L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2005.
- , *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture*. Paris, Desclée de Brouwer, 1996.
- Delmotte-Halter, Alice, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.
- Denès, Dominique, 2005. *Marguerite Duras, écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005.

- Engelsberts, Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, Genève, Droz, 2001.
- Ferrières-Pestureau, Suzanne. *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de M. Duras. Naissance d'une œuvre, origine d'un style*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1997.
- Guers-Villate, Yvonne, *Continuité-discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Jouvenot, Christian, *La folie de Marguerite. Marguerite Duras et sa mère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces théoriques », 2008.
- Kristeva, Julia, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 [1987].
- Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien » 2001[1965], p. 191-198.
- Lamy, Suzanne et André Roy (textes réunis par), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981.
- Loignon, Sylvie, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : circulez, y'a rien à voir!*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.
- , *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2003.
- (dir. publ.), *Marguerite Duras 3, Paradoxes de l'image*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009.
- Killeen, Marie-Chantale, *Essai sur l'indicible, Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis (France), Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- Marini, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- Meurée, Christophe et Pierre Piret (dir. Publ.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009.
- Miyaki, Kaiko, « Duras et le génocide juif », dans *Les lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 123-135.
- Noguez, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.

Ogawa, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.

Pages-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001.

———, *L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.

Patrice, Stéphane. *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Ricouart, Janine, *Écriture féminine et violence*, Birmingham, Summa Publ., 1991.

Turine, Jean-Marc, *Marguerite Duras. Le ravissement de la parole*, INA-Radio France, 1997, 36 pp.-5 h. en 4 CD, coll. Archives sonores INA : *Les Grandes Heures*, 2003.

Vallier, Jean, *C'était Marguerite Duras*, tome I, « (1914-1945) », et tome II, « 1946-1996 », Paris, Fayard, 2006 et 2010.

Vircondelet, Alain (dir. publ.), *Duras, Dieu et l'écrit. Actes du colloque de l'I.C.P. (20-21 mars 1997)*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Rocher, 1998.

———, *Marguerite Duras* (actes du colloque de Cerisy-la-salle), Paris, Écriture, 1994.

———, *Marguerite Duras*, Seghers, coll. « Écrivains de toujours », 1972.

———, *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, 2000.

### **Psychanalyse (ouvrages de référence et essais)**

André, Serge, *Que veut une femme?*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.

Bonnet, Gérard, *La violence du voir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1996.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998 [1995].

Cléro, Jean-Pierre, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, coll. « Le vocabulaire de » 2002.

Fédida, Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1978.

- , *Le concept et la violence*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977.
- , *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Psychopathologie. Théorie/Clinique », 1995.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot » 1981 [1923].
- , *L'avenir d'une illusion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1927].
- , « Le problème économique du masochisme », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1924].
- , *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.
- , *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- , *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1930].
- , *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1968 [1943].
- , *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris, Gallimard, 1984.
- , *Totem et tabou*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1923].
- Green, André, *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette Littérature, 1992.
- Lacan, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001.
- , *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 [1966].
- , *Le Séminaire de Jacques Lacan livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978.
- , *Le Séminaire livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986.
- , *Le Séminaire de Jacques Lacan livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973 [1964].



- , *Le séminaire livre XIII : L'objet de la psychanalyse*, séance du 15/6/1966, en ligne, <http://gaogoa.free.fr/>, consulté le 15 janvier 2011.
- , *Le séminaire livre XVI : D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2006.
- , *Le Séminaire de Jacques Lacan livre XX : Encore*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.
- Leclaire, Serge. *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971.
- Le Poulichet, Sylvie, *L'Œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1994.
- Lévy, Marc-Léopold, *Critique de la jouissance comme Une. Leçons de psychanalyse*, Paris, Éditions érès, coll. « Point Hors Ligne », 2003.
- Mijola (de), Alain, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette Littérature, 2005 [2002].
- Montrelay, Michèle, *L'ombre et le nom — sur la féminité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- Nasio, Juan-David, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1994.
- Pommier, Gérard, *Freud apolitique?*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998.
- , *Qu'est-ce que le réel : essai psychanalytique*. Paris, Érès, 2004.
- Ponnier, Jacques, *L'Autre en question*, Paris, Economica Anthopos, 2010.
- Quinet, Antonio, *Le plus de regard : destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2003.
- Sibony, Daniel, *Violence. Traversées*, Paris, Seuil, 1998.
- Vasse, Denis, *L'Ombilic et la voix*, Paris, Le Seuil, 1974.
- , *Un parmi d'autres*, Paris, Le Seuil, 1978.

### Essais littéraires

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

———, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

———, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

———, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

———, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/Imec, coll. « Points », 2003.

———, *S/Z*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970

Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1957.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

———, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Brissette, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005

Broch, Herman, *Création littéraire et connaissance : essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 [1966].

Chol, Isabelle (études rassemblées et présentées par), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand (France), Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004.

Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989

Danon-Boileau, Laurent, *Le sujet de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1987.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

———, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993 [1972].

- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993 [1967].
- Desneys-Tunney, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1992.
- Dugas-Portes, Francine, *Le Nouveau Roman : une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- Garrigues, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995.
- Grossman, Evelyne, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2004.
- Heyndels, Ralph, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « philosophie et langage », 1985.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1974.
- , *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- Lavoie, Carlo (dir. Publ.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008.
- Le Brun, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1986.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.
- , *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais » 1993.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.
- Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- Rabaté, Dominique (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.
- Rabaté Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti Éditions, coll. « Les Essais », 1999.
- , *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti Éditions, 2004.

- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1975].
- Ripoll, Ricard (dir. publ.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- Ropars-Wuilleumier, Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques », 1990.
- Samoyault, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- Sarraute, Nathalie *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985.
- Schmitt, Arnaud, *JE RÉEL/JE FICTIF. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature », 2010.
- Starobinsky, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

### Essais généraux

- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Negativer Dialektik [Dialectique négative]*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1966].
- , *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1983.
- Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Trad de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche », 2003 [1998].
- Andrieu, Bernard, *Les Plaisirs de la chair. Une philosophie politique du corps*, Paris, Le temps des cerises, 1998.
- Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003 [1972].
- , *Du mensonge à la violence*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Pocket, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1972.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1990.
- Benjamin, Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.



- Certeau (de), Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/histoire », 2002 [1987].
- , *La fable mystique XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- , *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.
- Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1942.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1961.
- Bruyne (de), Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946.
- Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- , *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
- , *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- , *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1990.
- , *La Voix méconnue du réel : une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, B. Grasset, 2002.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2006.
- Héraclite, *Fragments*, trad. M. Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des geistes* [Phénoménologie de l'esprit]. trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1991 [1807].
- , *Propédeutique philosophique*, trad. de l'allemand et présenté par Maurice Gandillac, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.

Jonas, Hans *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive*, Paris, Petite bibliothèque, coll. « Rivages poche », 1994 [1984].

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. « D'Esthétique », 2002 [1971].

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 1998 [1988].

Nietzsche, Friedrich *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, dans *Considérations inactuelles I et II*. Trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1874].

———, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. « Le Livre de Poche », 1983.

Noël, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.

Rancière, Jacques, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

———, *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

———, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

Ricoeur, Paul, *La Mémoire, L'Histoire et l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [2002].

———, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1983.

———, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.

Rocher, Guy, *Introduction à la sociologie générale*, tome 1, Montréal, HMH, 1969.

Sibony, Daniel, *Don de soi ou partage de soi? Le drame Lévinas*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches », 2004 [2000].

———, *Le Nom de Dieu. Par-delà les trois monothéismes.*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 2006 [2002].

Steiner Georges, *Réelles Présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991.

Vérine, Hélène, *Le sujet éclaté*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio », 2000.

Vergez, André et Denis Huisman, *Logique*, Nancy, Fernand Nathan, 1965.

### **Autres**

Baudelaire, Charles *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991.

Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.

Montaigne (de), Michel, *Les Essais. Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992 [1924].

*Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.